Scarrons „Typhon ou la Gigantomachie“ und seine Vorbilder.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der Universität Rostock

vorgelegt von

Erich Petschler
aus Stralsund.

Berlin 1910
Druck von Emil Ebering
Mittelstrasse 29.

Referent: Prof. Dr. **Zenker.**
Korreferent: Prof. Dr. **Geffcken.**

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit gewidmet.

Benutzte Literatur.[1]

Birch-Hirschfeld, Das fünfte Buch des Pantagruel und sein Verhältnis zu den authentischen Büchern des Romans, Leipzig, 1902.

Brunet, Notice sur deux anciens romans intitulés les chroniques de Gargantua, Paris, 1834.

Christ, Geschichte der griechischen Literatur, München, 1905.

Flamini, Il Cinquecento, Milano, s. a.

Gautier, Les Grotesques, Paris, 1856.

Ginguené, Histoire littéraire d'Italie, continuée par Salfi, 14 Bde., Paris, 1811—35.

Gröhler, Paul Scarron als Komödiendichter, in Ztschr. f. fr. Spr. u. Lit. XII, 1890, S. 27.

Heiss, Studien über d. burleske Modedichtg. Frankreichs im XVII. Jahrh., in Vollmöllers Roman. Forschgen. XXI. Bd., 1. Heft, Erlangen, 1907, p. 449.

Junker, P. Scarrons *Virgile travesti*, Münster, 1883, Diss.

— Grundriß d. Gesch. d. franz. Literatur, 5. Aufl., Münster, 1905.

Lacroix (bibliophile Jacob), Chronique de Gargantua, Paris, 1868.

— Séconde chronique de Gargantua, Paris, 1872.

Lanson, Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVIIe s. (1600—1660), in Revue d'hist. litt. de la France 3e année, 1896, S. 45 u. 321.

Lehnert, Verhältnis der Ed. Toscolana des *Baldus v. Cipada* zu der Ed. Cipadense u. zur *Histoire Maccaronique de Merlin Coccaie* Würzburg, 1902, Diss.

1. Nur die hauptsächlichste Literatur ist hier angegeben, gelegentlich benutzte Werke werden in der Arbeit selbst verzeichnet.

Lenient, La Satire en France ou la Littérature Militante, Paris, 1866.

Lorenz, Leben und Schriften des Koers Epicharmos, Berlin, 1864.

Mayer, Die Giganten u. Titanen in der antiken Sage u. Kunst, Berlin, 1887.

Morillot, Scarron, étude biographique et littéraire, Paris, 1888, Thèse.

Nestle, Anfänge einer Götterburleske bei Homer, in Neue Jahrbüch. f. d. kl. Altertum VIII[1], 1905, S. 161.

Overbeck, Geschichte der griech. Plastik, 2 Bde.[3], Leipzig, 1881—82.

Peters, Paul Scarrons *Jodelet Duelliste* u. seine spanischen Quellen, in Münch. Beitr. VI, 1893, S. 1, Diss.

Puibusque, Histoire comparée des littératures espagnole et française, 2 Bde., Paris, 1843.

Regis, Rabelais' *Gargantua u. Pantagruel* aus dem Französischen verdeutscht, 3 Bde., Leipzig, 1832—41.

Reich, Der Mimus, 2 Bde., Berlin, 1903.

Rigal, Alex. Hardy et le théâtre français à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle, Paris, 1889, Thèse.

Roy, La vie et les œuvres de Ch. Sorel, Paris, 1891.

Schneegans, Gesch. d. grotesken Satire, Stassburg, 1894.

Schoemann, De Typhœo Hesiodeo, Greifswald, 1851.

Schönherr, Saint-Amant. Sein Leben u. seine Werke, in Ztschr. f. frz. Spr. u. Litt. X, 1888, S. 113.

Suchier u. Birch-Hirschfeld, Gesch. der französischen Literatur, Leipzig u. Wien, 1900.

Tassoni, *La Secchia rapita*, Modena, 1744.

Teuffel, Gesch. d. römischen Literatur, 4. Aufl., bearbeitet v. Schwabe, Leipzig, 1882.

Ticknor, History of spanish literature, 3 vol., London, 1863.

Tilley, Literature of the French Renaissance, 2 vol., Cambridge, 1904.

Toldo, Ce que Scarron doit aux auteurs burlesques d'Italie, Pavia, 1893.

Velaquez-Dieze, Gesch. d. spanischen Dichtkunst, Göttingen, 1769.
Welcker, Ueber das Satyrspiel, Nachtr. z. Trilogie des Aeschylus, Frankfurt, 1826, S. 185.
Wiese u. Pèrcopo, Gesch. der italienischen Literatur, Leipzig u. Wien, 1905.
Wieseler, *Giganten*, in Ersch. u. Gruber, Allgem. Encyclopädie d. Wissenschaft. u. Künste, I. Sektion, LXVIII. Teil, Leipzig, 1858.

Vorbemerkung.

Vorliegende Dissertation wurde begonnen im Juli 1904 und beendet im Februar 1907. Erst nach ihrer Fertigstellung und Annahme durch die philosophische Fakultät wurde dem Verfasser die Arbeit von Hanns Heiss, *Studien über die burleske Modedichtung Frankreichs im XVII. Jahrhundert*, in Vollmöllers Roman. Forschg. XXI. Bd., Erlangen 1907, p. 449 ff. bekannt, wo p. 509 ff. ebenfalls über Scarrons *Typhon* und ausserdem p. 459 ff. über die Götterburleske in Frankreich vor Scarron gehandelt ist. Diese Arbeit konnte somit nur noch nachträgliche Verwertung finden.

Einleitung.

Scarron hatte bereits eine Reihe kleinerer Gedichte und poetischer Erzählungen, Episteln, Elegieen, Oden, Stanzen, Sonette, Legenden u. dergl. m. geschrieben, er hatte bereits seinen Ruhm als Dichter durch einen 1643 veröffentlichten *Recueil de quelques vers burlesques* begründet, als er, angespornt durch die beifällige Aufnahme, die diese Sammlung beim Publikum fand, in demselben Jahre an die Abfassung eines Werkes ging, *où sujet, personnages et style, tout fût bouffon.*[1] Es war dies der *Typhon*, ein kleines Epos, das bereits im nächsten Jahre erschien und den Titel trug: *Le Typhon ou la Gigantomachie, poème burlesque, dédié à Monseigneur, l'Eminentissime cardinal Mazarin. A Paris, chez Toussaint Quinet, 1644*[2]. Dieses kleine Gedicht erzählt in 2052, auf fünf Gesänge verteilten *vers burlesques*, d. h. Achtsilbnern[3], den Kampf der Giganten, als deren Führer Typhon erscheint, gegen die Götter. Scarron vereinigt also hier zwei ursprünglich von einander getrennte, später aber häufig mit einander vermischte Sagen, die Gigantomachie[4] und die Typhonomachie, Sagen, die schon

1. Morillot: *Scarron, étude biographique et littéraire.* Paris 1888, Thèse, p. 48.

2. Benutzt wurde die Ausgabe des *Typhon* in den *Oeuvres de M. Scarron.* Amsterdam, chez Pierre Mortier, 1704, t. II p. 5 f.

3. Der *Typhon* umfaßt nicht ca. 2300 Verse, wie gewöhnlich angegeben wird, cf. z. B. Junker: *Grundr. d. Gesch. d. franz. Lit.* 5. Aufl., Münster 1905, p. 318.

4. Unter Gigantomachie versteht man den allgemeinen Kampf der

zahlreiche Autoren vor ihm mehr oder weniger ausführlich behandelt hatten.

Zweck der nachstehenden Arbeit ist es, die Quellen festzustellen, aus denen Scarron geschöpft hat, und zu untersuchen, inwieweit er von ihnen abhängig ist. Wir geben zunächst eine Uebersicht über die älteren Bearbeitungen desselben Stoffes.

1. Die Gigantomachie in der antiken Literatur.

Bereits bei den Alten wurden Gigantomachie und Typhonomachie häufig poetisch behandelt, und zwar waren die Römer auch hier die Nachahmer der Griechen. Von diesen Gedichten ist die Mehrzahl verloren gegangen[5], andere sind nur in dürftigen Fragmenten auf uns gekommen, sehr wenige sind vollständig erhalten. Wir gehen auf diese

---

Götter gegen die Giganten, nicht Kämpfe einzelner Götter gegen einzelne Giganten.

5. Unter ihnen befindet sich auch eine von Thamyris, einem angeblich in grauer Vorzeit lebenden thrakischen Dichter, verfaßte *Titanomachie*. Es ist nun interessant, feststellen zu können, daß diese *Titanomachie*, welche übrigens soviel bedeutet wie Gigantomachie, da im Altertum Giganten und Titanen häufig miteinander verwechselt wurden, auch von dem italienischen Dichter Francesco Bracciolini in seinem 1626 vollendeten *Scherno degli Dei* XII p. 174 f. ed. Genova 1838 erwähnt wird. Es heißt dort:

Tamiri in questo mentre avea composto
E distinto un poema in libri sei,
Dove a rappresentare ei s'era posto
La guerra de' Giganti e degli Dei,
E 'l valor de' Giganti avea proposto
Celebrando i Fialti e i Briarei;
La favola era sciocca e gli episodi
Stiracchiati e soverchi in varj modi.

Bracciolini stellt diese Gigantomachie burlesk dar: Mars, durch einen von einem Giganten geschleuderten Felsen an der Ferse getroffen, ruft hinkend um Hilfe, Saturn, dem der Gigant Antaeus übel mitspielt, schreit: *aita, aita*, Merkur ladet Jupiters Armbrust, Athene bewirft die Giganten mit Rüben (XII p. 177 f.) etc.

Werke nicht näher ein und beschränken uns darauf, die allgemein bekannten Bearbeitungen unserer Sagen namhaft zu machen. Es sind dies in der griechischen Literatur die Darstellungen bei Hesiod, *Theogonie* 813 ff., bei Pseudo-Apollodor, *Bibliothek* I, 6, 1—3, und bei Nonnos aus Panopolis[6], *Dionysiaka* I, 145 ff., in der römischen Literatur die Schilderung des Gigantenkampfes bei Ovid, *Metamorphosen* I, 151 ff., die *Gigantomachia* Claudians[7], und ausserdem noch die *Gigantomachia* eines jüngeren, jetzt allgemein als Verwandten des oben genannten Claudian[8] anerkannten griechischen Claudian[9]. Im übrigen verweisen wir auf:

Schoemann: *De Typhoeo Hesiodeo*, Greifswald 1851.

Wieseler: *Giganten*, bei Ersch u. Gruber, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften u. Künste*, I. Sektion, LXVII. Teil, Leipzig 1858.

Roscher: *Lexikon der griechischen Mythologie* Bd. I Abt. II Sp. 1639 ff.

Koepp: *De Gigantomachiae in poeseos artisque monumentis usu*, Bonn 1883, Diss., und namentlich auf:

Mayer: *Die Giganten u. Titanen in der antiken Sage u. Kunst*, Berlin 1887[10].

---

6. Diese Darstellung ist insofern merkwürdig, als hier Kadmus als Helfer des Zeus im typhonischen Kampfe auftritt. Näheres darüber bei Köhler: *Ueber die Dionysiaka des Nonnos aus Panopolis*, Halle 1853, p. 2 f.

7. Eine knappe, aber vollständige Schilderung des Kampfes der Giganten und Götter findet sich auch in dem Lehrgedicht *Aetna*; cf. darüber Hildebrand: *Eine römische Gigantomachie*, im Philologus Bd. LXVI, Leipzig 1907, p. 562 ff.

8. cf. Schenkl: *Zur Kritik späterer lateinischer Dichter*, in Sitzgsber. d. kais. Akademie d. Wissensch., Philos.-hist. Klasse, 1863, p. 35; Jeep: *Claudii Claudiani carmina*, Leipzig 1876—1879, I praef. p. LXXVII.

9. Kritisch herausgeg. v. Schenkl a. a. O. p. 39 f.

10. Mit wenigen Worten sei hier auf die Gigantomachie in der antiken Kunst eingegangen. Dieser Gegenstand hat ja in der neuesten Zeit allgemeines Interesse gewonnen durch die Auffindung des Reliefs

2. Die Gigantomachie in den neueren Literaturen.

Wir beginnen mit Italien, wo uns in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts eine Darstellung der Gigantomachie zunächst in der *Gigantea* des Florentiners Betto oder Benedetto Arrighi begegnet. Der Inhalt dieses Gedichtes ist insofern merkwürdig, als er die Rache der Giganten für ihre Besiegung durch Jupiter schildert. Der Charakter der *Gigantea* ist burlesk, ja grotesk, sie ist, um mit Ginguené zu reden, *une pure extravagance*[11]. Bearbeitet wurde sie von dem Pisaner Girolamo Amelunghi, welcher sein Gedicht 1547 unter dem

---

der Gigantomachie am Altar des Zeus und der Athene zu Pergamon durch den Ingenieur Humann, gelegentlich der von der preußischen Regierung unternommenen Ausgrabungen, und seine Rekonstruktion durch den Architekten Bohn. Der Kampf der Götter und Giganten diente in der antiken Kunst gerne als Vorwurf. Die diesbezüglichen, vielfach untergegangenen und nur noch durch Notizen antiker Schriftsteller bekannten Reproduktionen, welche jetzt alle Mayer in seinem obengenannten Buche zusammengestellt und besprochen hat, bestehen in Reliefs an öffentlichen Bauten, vornehmlich an Tempeln, in teilweise an Gefäßen angebrachten kleineren Tonreliefs, in Marmorgruppen, in Malereien auf Vasen, endlich in Gravüren auf Metallplatten und Münzen, sowie in Zeichnungen auf Gemmen. Bekannt ist, daß auch auf dem panathenäischen Peplos der Athene die Gigantomachie dargestellt war, und daß mit ihr der berühmte Pheidias, Meister der griechischen Plastik im V. Jahrhundert v. Chr., die Innenseite des Parthenosschildes dieser Göttin verziert hatte. Pheidias ist auch deswegen für uns von Bedeutung, weil bis zu seinem Auftreten das Prinzip der Monomachie, d. h. der Gegenüberstellung einzelner Götter und einzelner Giganten, in der Kunst herrscht. Erst seit ihm kommt in den künstlerischen Erzeugnissen, die schon seit dem VII. Jahrhundert Typhoeus mit Schlangenfüßen und Schulterflügeln darstellen und diese Merkmale dann seit dem III. Jahrhundert auch auf die übrigens auf ihnen weder vielköpfig noch vielarmig (Hesiod) gebildeten anderen Giganten übertragen, die Idee des Angriffes aller Erdgeborenen auf alle Götter und damit die des Kampfes der Götter aus der Höhe auf. Diese Idee zeigt sich auch auf dem Relief der Gigantomachie aus Pergamon.

11. Ginguené: *Histoire littéraire d'Italie continuée par Salfi*, Paris 1811—35, t. V. p. 561. Die Gestalten der Giganten sind gänzlich abenteuerlich und ungeheuerlich. Näheres darüber cf. p. 85.

Pseudonym Forabosco veröffentlichte. Eine Fortsetzung dieses Werkes ist die 1548 erschienene *Nanea*, welche ebenfalls ein durchaus komisches Gepräge trägt und erzählt, wie Jupiter mit Hilfe der unter dem Befehle ihres Königs Pigmaeus stehenden Zwerge[12] die Giganten niederwirft und sie dann ins Meer stürzt[13]. Der Verfasser dieses Gedichtes, der sich das Pseudonym Aminta beilegt, ist Michelangelo Serafini, ein florentinischer Akademiker[14].

Von Italien gehen wir zu Spanien über, wo in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts zwei Gigantomachien entstan-

---

12. Die Bewaffnung der Zwerge im Kampfe mit den Giganten wird sehr komisch geschildert: Pigmaeus, dessen Rüstung aus Fischschuppen besteht, die mit Wachs an seinem Körper befestigt sind, trägt eine Schote als Helm, eine Muschelschale als Schild, eine Binse als Lanze und reitet auf einem Kranich. Einer der Zwerge führt einen Wespenstachel als Dolch, andere haben aus Kranicheierschalen verfertigte Schilder und aus Federkielen hergestellte Pustrohre; cf. Ginguené a. a. O. t. V. p. 563.

13. Die beiden eben erwähnten Gedichte sowie die *Guerra de' Mostri*, von der gleich die Rede sein wird, wurden zusammen herausgegeben unter dem Titel: *La Gigantea e la Nanea insieme con la Guerra de' Mostri, Firenze 1612.* In der *Guerra de' Mostri* Lascas, die 1584 erschien, finden wir ähnliche sonderbare Geschichten, wie in der *Gigantea* und *Nanea*. Hier wird nämlich der Kampf der Ungeheuer gegen die mit den Zwergen und seltsamerweise auch mit den von Jupiter wiedererweckten Giganten verbündeten Götter erzählt, welcher damit endet, daß die Ungeheuer sich der Herrschaft bemächtigen und die Götter gezwungen werden, in Tiergestalt auf der Erde umherzuirren. — Mit dem Kampf der Götter und Giganten hat nichts zu tun die *Gigantomachia heretica* des Girolamo Amaltei. Salfi sagt darüber a. a. O. X p. 229: *. . . c'est une sortie en vers hexamètres contre les protestants. On voit que le poète se plaît à flatter le goût dominant de ce pape* (Paul IV); *il l'encourage à exterminer les hérétiques par ses armes et à se faire lui seul reconnaître et servir comme le souverain unique de toute la terre.*

14. cf. Flamini: *Il Cinquecento*, Milano, s. a., p. 158. Magliabecchi und Bisconi hielten den Dichter Lasca für den Verfasser, womit sich aber Ginguené nicht einverstanden erklären konnte; cf. Ginguené a. a. O. t. V p. 564.

den. Die eine wurde 1628 von dem Dichter Manuel de Gallegos verfasst, der, portugiesischer Herkunft, später in Spanien lebte; sie beruht auf den Werken antiker Autoren[15]. Die andere datiert aus dem Jahre 1630 und rührt von einem gewissen Francesco de Sandoval, Verfasser einer Anzahl kleinerer Gedichte, her[16].

Auch in Frankreich wurde der Stoff vor Scarron schon verschiedentlich behandelt. Hier hat sich merkwürdigerweise das Drama des XVI. und XVII. Jahrhunderts der Gigantomachie bemächtigt, trotz der sich bei einigermassen genauer Befolgung des Mythus ergebenden Schwierigkeiten: man denke beispielsweise an die Aufeinandertürmung des Olymp, Ossa und Pelion und die Riesengrösse der Giganten. Hier half man sich durch geschickte Inszenierung, überliess aber auch vieles der Phantasie des Publikums (cf. unten p. 22 A. 33). So erwähnt Beauchamps das Manuskript einer *Moralité de la bataille des Dieux contre les géans* in-4° [17] aus dem Jahre 1575[18]. Dasselbe umfasst 700 Alexandriner und befindet sich auf der *Bibliothèque Nationale* zu Paris unter der Signatur f. français 25468, jedoch nicht in der Urschrift, sondern in einer nach Petit de Juleville[19]

15. Ueber Umfang und Ausgabe dieser Dichtung cf. weiter unten.

16. cf. Ticknor: *History of Spanish literature, 3 vol.*, London 1863, vol. II p. 486 N. 2: *Gayangos mentions an earlier Gigantomachia by Francisco de Sandoval (Zargossa* [nach einer mir zugegangenen Mitteilung des Auskunftsbureaus der Deutschen Bibliotheken. Berlin, in-8° bei J. de Lanaxa] *1630), and adds that he published a volume of poems, entitled „Rasgos de Ocio", 8vo, without date.* Diese Gigantomachie ist weder auf einer deutschen Bibliothek, noch auf dem *British Museum* oder der *Bibliothèque Nationale* in Paris vorhanden und war mir daher unzugänglich.

17. Mlle. Herviant, Paris, fertigte mir von diesem Stücke eine Abschrift an.

18. Beauchamps: *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année onze cens soixante et un jusques à présent*, Paris 1735 in-8°, t. I p. 233.

19. Petit de Juleville: *Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge*, Paris 1886, p. 406, cit. von Rigal: *Alexandre Hardy et le*

aus dem XVIII. Jahrhundert stammenden Abschrift. Dieses Stück trägt übrigens den Charakter einer Moralité nur insofern, als man aus ihm die Lehre ziehen kann, dass Auflehnung gegen die göttliche Gewalt stets die gerechte Strafe findet, im Grunde ist es weiter nichts, als ein *fragment épique et lyrique du temps de la Pléiade.* Die Zahl der auftretenden Personen beträgt neun: *La Terre, mère; Thiphoeus, Ancelade, Briarée, geans; Iris, messagère des Dieux; Jupiter, grand Dieu; Mercure, Dieu; Pallas, Deese*; *Vulcain forgeur des Dieux.* Die eigentliche Gigantomachie wird hier nicht dargestellt, sondern nur durch eine Bühnenanweisung angedeutet[20]. Die Vernichtung der Giganten wird am Schlusse nur kurz von Pallas erwähnt und von der schwergeprüften Erde in einem langen Monologe beklagt[21].

Etwa zwanzig Jahre später liess der Dichter Nicolas de Montreux eine *Escalade du ciel par les géans* aufführen, welche als erstes Zwischenspiel in seine in Zehnsilbnern abgefasste fünfaktige[22] Pastorale *Arimène* eingefügt ist[23], 92 Verse

---

*théatre français à la fin du XIV*e *et au commencement du XVII*e *siècle*, Paris 1889, Thèse p. 420 N. 3.

20. Es heißt nur: *En ce lieu Pallas ce battra contre les Géans et incontinent la foudre tombera du ciel pour iceux aterasser.*

21. Die Stelle ist nicht ohne poetisches Verdienst und mag zugleich als Probe für die Diction in diesem Stücke dienen:

La Terre.

Pauvrette que vois-tu! Las quelle horrible mort
Estouffe mes enfans! ô triste déconfort,
O nourissons chétifs! Mère mal advisée!
D'avoir ainsi des cieulx la vertu mesprisée
D'avoir te confiant au pouvoir de leurs bras
Machiné contre Cil qui maîtrise icy bas,
Mère t'es-tu ainsi toy-mesme chétifvée
T'es-tu de tes enfans, de ta race privée!
O débiles conseils! par lesquels je pensois
Ruiner tous les cieulx — — —

22. cf. Marsan: *La pastorale dramatique en France à la fin du*

enthält und sich hauptsächlich um den Kampf Jupiters gegen die Giganten dreht, — alle anderen Götter mit Ausnahme Athenes sind geflohen[24].

Ausserdem ist in den *Intermèdes d'anciens ballets*, einem wahrscheinlich dem XVI. Jahrhundert angehörigen, unter No. 3089 auf der *Bibliothèque de l'Arsenal* zu Paris aufbewahrten Manuskript ein in vier Akte von 83 + 112 + 125 + 140 = 460 Alexandrinern eingeteiltes *Intermede des Geants foudroyez par Jupiter*[25] enthalten, in welchem folgende Personen auftreten: *Acte I, Megere, Tysiphone, Alecton; Acte II, Typhon, Encelade, Ote, Ephialte, Alcionnee, Polibote; Acte III, Jupiter, Mars, Mercure, Apollon, Hercule, Diane, Minerve; Acte IV, Typhon, Encelade, Othe, Ephialte, Alcionnee, Polybote.* Die Empörung der Giganten erscheint hier als ein Werk der Furien, welche, um die Vernichtung ihrer Brüder, der Titanen, an Jupiter zu rächen, die Giganten gegen ihn aufstacheln. Ihr Kampf gegen die Götter wird im IV. Akte etwas ausführlicher behandelt als in der oben genannten *Moralité* und endet damit, dass Neptun den ihn vergeblich um Gnade anflehenden Giganten Polybotes unter

---

*XVI*e *et au commencement du XVII*e *siècles*, Paris 1905, p. 505, wo auch p. 190f. Näheres über den Inhalt der, sich kreuzende Neigungen mehrerer Liebespaare behandelnden Pastorale *Arimène* angegeben wird.

23. Im ganzen waren in die *Arimène* vier mythologische Zwischenspiele eingeschaltet: *Le combat des Dieux et des Géans — L'enlèvement d'Helène — La délivrance d'Andromède — La descendante d'Orphée aux enfers — Jupiter et Jo.* cf. Celler: *Les décors, les costumes et la mise en scène au XVII*e *siècle*, Paris 1869, p. 5.

24. Diese Angaben nach Rigal a. a. O. p. 420, da mir *L'Arimène ou le berger désespéré, pastorale par Ollenix du Mont Sacré, gentilhomme du Maine* (= Nicolas de Montreux), Paris, Abraham Saugrain, 1597, in-12°, sowie Nantes, chez Pierre Dorion, 1597 (cf. Marsan a. a. O. p. 188 N. 1 u. 505) nicht zugänglich war.

25. M. Léon Gauthier, Paris, fertigte mir von diesem Stücke eine Abschrift an.

einer Insel begräbt, eine Erzählung, welche auch bei Apollodor, *Bibliothek* I, 6, 2 begegnet (cf. unten p. 27).

Offenbar konnten diese drei ziemlich unbekannten Bearbeitungen des Kampfes der Götter und Giganten von Hardy in seinem aus 1320 auf fünf Akte verteilten Alexandrinern bestehenden Drama *La Gigantomachie* benutzt werden[26]. Indessen glaubt Rigal nicht, dass Hardy sie gekannt hat, da die hauptsächlichste Uebereinstimmung zwischen diesen vier Stücken, eine bei antiken Autoren nicht begegnende Szene, welche sich um die Vulcan durch Merkur überbrachte Botschaft Jupiters dreht, zum bevorstehenden Kampfe Blitze zu schmieden, wohl zufällig ist[27]. Geben wir hierin Rigal recht, so muss andererseits doch hervorgehoben werden, dass sowohl im *Intermede*, als auch bei Hardy Merkur von Jupiter nicht bloss zu Vulcan, sondern zugleich auch zu Neptun und Pluto geschickt wird[28], so dass eine

26. Herausgegeb. von Stengel: *Le théâtre d'Alexandre Hardy*, erster Neudruck, Marburg 1883/84, Bd. III p. 107ff.

27. Rigal a. a. O. p. 420 N. 3: . . . *D'ailleurs, nous ne pensons pas que Hardy ait eu connaissance de ce morceau (Moral. de la bat. des Dieux contre les geans): nous n'avous rien trouvé qui pût faire supposer une imitation, sinon le voyage de Mercure, chargé par Jupiter d'aller demander ses foudres à Vulcain; cette idée qui n'appartient pas à Claudien, se retrouve aussi dans l'intermède de Nicolas de Montreux et dans l'intermède d'anciens ballets . . ., mais, elle était si naturelle, et presque si nécessaire, qu'on ne peut vraiment rien conclure de ce qu'elle se trouve dans les quatre ouvrages.*

28.

Intermede. Acte III.	Hardy. Acte II.
	Jupiter.
Le projet en est pris. Mercure volle viste	. . . Repren la bas ton vol Mercure va leger,
Soubs le regne vagueux de l'instable Amphitrite	Le Forgeron boiteux aduertir du danger,
Va dire a mon germain qu'il arme ses tritons	Nous faire tenir prests ces foudres à trois pointes,
Que ces monstres marins divisez par cantons	Ces armes à la Parque inseperables iointes,

Beeinflussung Hardys durch dieses eine Stück zum mindesten sehr wahrscheinlich erscheint. Ferner muss auch darauf hingewiessen werden, dass die Behauptung Rigals: *Ainsi Hardy n'a marché sur les traces d'aucun devancier et il ne s'est inspiré que de Claudien* nicht zutreffend ist, denn Hardy hat neben dem von ihm selbst als Quelle bezeichneten Claudian[29], dem er übrigens nur wenig ver-

---

S'appresten courageux d'empescher le passage
Sy ces monstres vouloient conquerir son partage
De la dresse ta route aux Erebicques bords
Ou mon frere Pluton commande sur les morts
Dis luy qu'a ce besoing je somme son courage
Et que sy quelqu'un d'eux eschappoit de l'orage
Il faut pour de tout point ceste race estouffer
Qu'il l'engloutisse vif au profond de l'enfer
Ces messages parfaicts cours jusques en Lypare
Et commande a Vulcan qu'ardent il se prepare
Et ces borgnes aussy pour forger dans demain
Cent foudres lumineux pour en armer ma main
Cependant tenons nous en devoir de bien faire
Que chacun au peril la louenge prefere
Rien n'est sy delectable à l'esprit genereux
Que de joindre a la gloire un acte valeureux.
Sans nombre, mais soudain: vous autres tous icy
68. Prenez à mon exemple vn belliqueux soucy.

Dann treten Momus und Venus auf, und Jupiter befiehlt Merkur, Herkules herbeizuholen, worauf es weiter heißt:

Jupiter.

L'Ambassade geré passe vn tour chez Neptune,
98. Que tu informeras, la querelle commune,
Du peril qui l'iroit attaquer imprudent,
Que ses Tritons armez il poise l'accident.

Mercure.

1. Tu me vois de retour,

Jupiter.

Vne chose te reste,
Precipite ton vol jusqu'au monde funeste,
Auertissant Pluton de veiller de plus prez
4. Les captifs qu'à sa garde on a commis exprez,
Et si l'Erebe tient quelque secours vtile,
Ne manque à l'impetrer de sa bonté facile.

(t. III p. 119f.)

29. Argument: *Ce sujet, partie imité de Claudian, partie inuention*

dankt[30], zweifellos auch Apollodor benutzt, da er im Anschluss an ihn und von Claudian abweichend nicht nur Herkules auf Athenes Rat zur Unterstützung herbeiholen, sondern auch gelegentlich des Kampfes jenen Halbgott den Giganten Alcioneus töten sowie den Giganten Porphyrion sich an Juno vergreifen lässt (Akte IV, sc. II, t. III p. 134). Was den Charakter dieser Gigantomachie anbetrifft, so ist sie kein eigentliches Drama, sondern besteht vielmehr aus einer Aneinanderreihung verschiedener Bilder. Die Darstellung trägt etwas Opernhaftes an sich[31] und bildet eine Mischung von Grandiosem und Burleskem[32]. Die Inszenie-

---

de l'Auteur ne represénte que le révolte de la Terre et des Geánts ses fils contre Jupiter . . .

30. Das Verhältnis beider definiert Rigal a. a. O. p. 421 wie folgt: *Mais la Gigantomachie même de ce poète ne pouvait fournir qu'un petit nombre d'idées au dramaturge, puisque, sur les 129 vers qui la composent, la moitié au moins est consacrée à raconter des épisodes de combat qu'on ne pouvait faire paraître sur la scène. Dans la pièce de Hardy, la lutte n'occupe même pas la moitié d'un acte. Avant, trois actes et demi la préparent; après, les vainqueurs passent un acte à se réjouir.*

31. cf. Rigal a. a. O. p. 427.

32. Grandios ist z. B. der Anfang, wo die riesigen, wild aussehenden Giganten der Erde entsprießen und ihre Mutter sich an sie wendet mit den Worten:

O spectacle agreable! O chef d'œuure d'enfants,
Que cét auspice heureux couronne triomphants,
Jette tes yeux là haut diuine geniture,
Et de ta Mere appren ta fatale auanture,
Ce pourpris azuré qui te couure le chef,
Veut de droit successif estre tien derechef,
Vn Tyran dessur vous en vsurpe l'Empire,
Chacun donc à l'enuy sa ruine conspire:
Que chacun bande là ses genereux esprits,
D'en arracher les Dieux qui l'habitent, surpris,
Ma sage prevoyance a frayé la victoire,
Qui vous causera moins de peril que de gloire,
Mais il faut parauant charger les ennemis,
Que de se recognoistre oncques leur soit permis.
(Acte I, sc. I, t. III p. 109.)

rung war nach Rigal vermutlich folgende: *Au fond, l'Olympe sur un practicable; — le devant de la scène, orné de collines et d'arbres, représente la terre — A l'acte III, sc. I, une toile qui tombe en avant de l'Olympe représente les forges de l'Etna — A l'acte IV, une toile placée en arrière représente peut-être la triple montagne dressée par les géants*[33].

Andrerseits ist z. B. die in allen vier französischen Bearbeitungen vorhandene, im *Intermede* allerdings bloß angedeutete Szene, die sich zwischen Merkur und Vulkan abspielt (cf. p. 19), burlesk (cf. weiter unten).

33. Mit Recht weist Rigal a. a. O. p. 422 N. 2 auf die Aufführungsschwierigkeiten hin, die sich aus der mehrfach hervorgehobenen Riesengröße und Vielarmigkeit der Giganten ergaben. Solche Züge finden sich auch in der *Moralité*, wo Briareus meint: *Nous souffrons encore aulx grandeurs de nos corps*, und in dem *Intermède*, wo die Furie Megera von *geants septents pieds, grands de corps, gros de nerfs, de monstrueuse forme* (Acte I), Minerva von *colosses mutins* (Acte III) spricht.

Scarrons Hauptquelle.

Scarron bezeichnet selbst an drei verschiedenen Stellen als die Quelle, welche er benutzt hat, Noël le Conte oder Natalis Comes[1]. Dieser Natalis Comes, ein im XVI. Jahrhundert lebender, nach seiner eigenen Angabe (cf. unten A. 3) aus Mailand gebürtiger und einem römischen Rittergeschlechte entstammender Schriftsteller, hatte unter dem Titel: *Natalis Comitis Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem* ein Karl IX. von Frankreich gewidmetes, nach Ginguené zwischen 1561 und 1564 erschienenes[2] Handbuch der Mythologie[3] verfasst, welches damals einen ungeheuren Erfolg hatte

---

1. Scarron sagt III. p. 31:
   Il (Jupiter) dit ces mots (comme raconte
   L'Autheur nommé Noël le Conte).
   III. p. 36: Pour moy, je ne l'ay pas veu (Typhon): Mais
   Allez voir Natalis Comes
   Il vous en dira davantage.
   V. p. 55: Et moy je mets fin à mon conte
   Tiré du Sieur Noël le Conte.

2. Ginguené a. a. O. VII. p. 289.

3. Wir benutzten: *Natalis Comitis Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem,* Venetiis 1568. Ueber seine Abkunft sagt Comes lib. III cap. XVII p. 80 b. 32 ff.: . . . *abauus meus Ludouicus e clarissima Comitibus Romae familia propter inimicitias quasdam Roma decedens Mediolanum ad Maximianum Sfortiam se contulit, cuius postea virtus in bellis illius vrbis, vt consilium in pace clarissimum enituit. Quanquam gaudeo plurimum quod natus sim in illa ciuitate, quæ et consilio, et dignitate, et aequitate ac probitate legum cæteris Italiae ciuitatibus facile*

und wiederholt neu aufgelegt wurde. Von dieser Mythensammlung benutzte Scarron als Quelle das XXI. und XXII. Kapitel des VI. Buches, in welchem Comes die Berichte antiker Autoren über die Giganten und Typhon zusammenstellt und auch Selbständiges hinzufügt. Indessen scheinen, wie später gezeigt werden wird, auch einige Stellen aus anderen Büchern in Betracht zu kommen. Comes selbst dienten als Quellen für die in Rede stehenden Kapitel des VI. Buches hauptsächlich Homer, Hesiod, Apollonius Rhodius, Apollodor und Ovid, daneben aber schöpfte er noch aus zahlreichen anderen Autoren. Meistens nennt er seine Gewährsmänner; in diesem Falle haben wir seine Angaben präzisiert[4]. Wo sie fehlen, haben wir sie an einigen Stellen hinzugefügt, an anderen mussten wir uns mit Vermutungen begnügen.

Es soll nun im folgenden Scarrons *Typhon* mit der Darstellung des Natalis Comes verglichen werden. Eine solche genaue Vergleichung ist bisher noch nicht gegeben worden. Gautier stellt nur die Sage von Typhon, die er ganz kurz und nur in einer Version wiedergibt, dem Gedichte Scarrons gegenüber[5]. Morillot konstatiert nur, dass Scarron aus den beiden den Mythus der Giganten behandelnden Kapiteln der Mythologie des Natalis Comes schöpfte, und erwähnt einen übereinstimmenden Zug in beiden, die Niederlage der Götter und ihre Flucht nach Aegypten.

Wir beginnen mit einer Inhaltsangabe der betreffenden Kapitel bei Comes.

---

praeest. Außer seiner Mythologie schrieb Natalis Comes noch eine *Myrmicomyomachia* (1550), cf. Flamini a. a. O. p. 157. Nach Jöcher *Gelehrtenlexion*, Teil I, Leipzig 1750, p. 2035 starb er vermutlich 1582.

4. Sämtliche unsererseits gemachten genaueren Angaben sind in Klammern gesetzt.

5. Gautier: *Les Grotesques*, Paris 1856, p. 358f.

Im XXII. Kapitel des VI. Buches, welches die Ueberschrift *De Gigantibus* trägt, beschäftigt sich der Verfasser zunächst mit den verschiedenen fabelhaften Versionen über die Geburt der Giganten, wie sie sich bei Hesiod, Orpheus, Akusilaus, Apollodor, Apollonius Rhodius und Homer finden. Nach Hesiod (*Theogonie* 153 ff.), sagt Comes, soll Kronos auf Befehl seiner Mutter Gäa von einem Hinterhalte aus mit einer Hippe die Schamteile seines Vaters Uranus abgeschnitten, und aus dem vom Himmel herabträufelnden Blute Gäa die Giganten erzeugt haben. Derselben Ansicht sei auch Orpheus, *Sacer sermo (Ἱεροὶ λόγοι)* VIII. (Fr. L bei Hermann, *Orphica* p. 501), und, wie der Scholiast zu Apollonius Rhodius (*Argonauticon* IV, 992) berichte, auch Akusilaus (*Genealogie*. Fr. 29 bei Müller, *Fragmenta historicorum graecorum* I, p. 103). Andere vertreten, wie Apollodor, *Bibliothek* I (6, 1) und Apollonius Rhodius (a. a. O. II, 38 ff.) verbürge, die Meinung, dass die Giganten von der Erde hervorgebracht worden seien, um die Vernichtung ihrer Söhne, der Titanen, an den Göttern zu rächen. Homer endlich halte *Odyssee* XI (305 ff.) die Giganten für Söhne des Neptun und der Iphimedea[6] und berichte von ihnen, dass sie, Olymp und Ossa auf den Pelion türmend, den Himmel zu ersteigen versucht hätten. Aus dieser Stelle, die Comes, wie überhaupt alle Zitate, im Original und in lateinischer Uebersetzung anführt, geht bereits hervor, dass die Giganten von ungeheurer Körpergrösse gewesen sind, denn es heisst:

Vxor Aloei post hanc est Iphimedea
Visa mihi quæ Neptuno duo pignora magno
Edidit hi parui sunt primo tempore nati:
Otus diuinus, valde inclytus inde Ephialtes.

6. Homer hat hier jedoch nur die Aloïden Otus und Ephialtes im Auge.

Nutriit hos paruos tellus pulcherrimus horum
Natus vterque fuit, post eximium Oriona.
Atque nouem cubitos ambo creuere nouennes
In latum; longumque nouem corpus fuit vlnas.
Hi superis pugnamque grauem, bellumque minati
Prægrandes montes, vt cœlum posset adiri,
Inuoluere, ossam frondosum, mox. et Olympum
Cum syluis, stabulisque super te Pelion altum.

Dass jene riesenhaften Gestalten schrecklich aussahen, tausend Arme und Schlangenfüsse hatten, und dass die Erde selbst sie zum Kampfe gegen die Götter aufstachelte, erhellt aus Ovid, *Fasti* V (35 ff.), welchen Comes nunmehr als Gewährsmann nennt. Von ihren langen Bärten und Haaren erwähnt indessen, obgleich Comes es sagt, Ovid hier nichts, wohl aber Isacius (d. i. Isaak Tzetzes in dem zusammen mit seinem jüngeren Bruder Johannes verfassten Kommentar zu Lycophrons *Alexandra* v. 63). Isacius berichtet zugleich auch, dass die in Phlegra oder auf Pallene[7] wohnenden Giganten unter Führung des Porphyrius und Alcioneus mit Felsblöcken und brennenden Baumstämmen gegen die Götter gekämpft hätten[8]. Comes wollte offenbar, indem er sich auf Isacius beruft, nur seine Gelehrsamkeit zeigen, denn Isacius folgt an dieser Stelle offenkundig Apollodor, *Bibliothek* I, 6, 1 und an diesen schliesst sich Comes im folgenden an. Nach Apollodor, *Bibliothek* I (6), so berichtet

7. Beide Orte bezeichnen dasselbe, denn Phlegra liegt auf der makedonischen Halbinsel Pallene, wie z. B. der Scholiast zu Apollonius Rhodius a. a. O. III, 234 u. 1227 bemerkt. Pallene wird mehrfach direkt Phlegra genannt.

8. Wir übergehen oben die gänzlich überflüssige Bemerkung des Verfassers, dass es sich nach Sophocles *Trachinierinnen* (XIII, 1058f.) um ein Heer von Giganten gehandelt habe, und die, dass nach Duris Samius (Fr. 39 bei Müller, *F. H. G.* II, p. 479) die ins Meer fallenden Felsblöcke der Giganten zu Inseln geworden seien.

er, hätte Zeus erfahren, dass die Giganten nur mit Hilfe eines Halbgottes besiegt werden könnten, und deshalb auf Athenes Rat seinen Sohn Herakles herbeiholen lassen. In dem nunmehr zwischen Göttern und Giganten sich entspinnenden Kampfe hätte dieser den Alcioneus mit einem Pfeilschusse getötet. Der Gigant, dessen Kampf mit Herkules übrigens, nebenbei bemerkt, ursprünglich eine selbstständige, mit der eigentlichen Gigantomachie nicht zusammenhängende Monomachie ist[9], sei jedoch stets zu neuem Leben erwacht, da er, solange er sich in seinem Geburtslande aufhielt, unsterblich war, und hätte erst seinen Tod gefunden, nachdem er durch Herkules auf Pallas' Rat aus Pallene fortgelockt worden sei (1). Mit Herkules' Unterstützung hätte dann Zeus den Porphyrion, der sich an Hera vergriffen hatte, zu Boden gestreckt, und Apollo hätte dem Ephialtes das linke, Herkules ihm das rechte Auge ausgeschossen. Auch die übrigen Giganten seien getötet worden, und zwar Euritus von Herkules[10], Clytius von Hekate, Enceladus und Pallas von Athene, Hippolytus von Merkur, Gratio von Diana, Agrius und Thoon von den Parzen. Der Gigant Polybotes endlich sei vor Poseidon auf die Insel Kos geflohen, der Gott aber habe ein von jener Insel losgerissenes Felsstück auf ihn geschleudert (2). Nach Apollodor hat also die Schlacht zwischen Göttern und Giganten auf Pallene stattgefunden. Pausanias (*Periegesis* VIII, 29, 1) jedoch, so fährt Comes fort, bemerke, dass ein in Arkadien gelegenes Tal, namens Bathon, der Schlachtort gewesen sein soll. Andere erzählten, dass Herkules die aus den phlegräischen Gefilden in Campanien fliehenden Giganten bis Leuka gejagt und sie unter die Erde gesenkt habe, wo-

9. cf. Mayer a. a. O. p. 172.

10. Comes erlaubt sich hier eine kleine Abweichung von Apollodor, bei dem Euritus von Dionysus getötet wird.

rauf dann aus ihrem Blute ein in der Nähe dieser Stadt befindlicher stinkender Brunnen entsprungen sein soll[11]. Diese letztere Bemerkung stammt aus Strabo, *Erdbeschreibung* IV, p. 281, wie denn auch die beigegebene Erklärung, dass nämlich viele Phlegra nach Campanien verlegten, und zwar wegen des Reichtums dieser Gegend an Vulkanen und heissen, angeblich aus den Wunden der gefallenen Giganten hervorbrechenden Quellen, demselben Autor V, p. 245 entnommen ist.

Nach dieser kleinen Abschweifung kommt dann der Verfasser wieder auf den eigentlichen Kampf der Götter und Giganten zu sprechen und erwähnt nach Ovid (*Metamorphosen* V, 319 ff.) die Flucht der Götter nach Aegypten und ihre Verwandlung in Tiere. Hierauf nennt er einige Giganten, nämlich Coeus und Japetus nach Vergil (*Georgicon* I, 279, *Aenëis* IV, 179), Mimas und Rhoetus nach Horaz (*Ode* II, 19, 23 und III, 4, 53 u. 55) und nach einem oder vielleicht auch mehreren nicht mehr mit Sicherheit festzustellenden Schriftstellern, Asius, Cinnus, Besbicus, Almops, Echion, Pelorus, Athos, Celado, Damasor, Palleneus[12], bemerkt dann, wohl Apollodor, *Bibliothek* I, 6, 1 u. 2, daneben

---

11. Wir übergehen die Bemerkung, daß nach Hesiod (*Theogonie* 852 f.) Typhon in Sizilien von Jupiters Blitz erschlagen worden sei, weil sie nicht hierher gehört. Auch die Worte des Verfassers: *Quidam Pithecusas vocatas iusulas Gigantum fuisse putarunt, atque in Phlegraeis agris id commissum fuisse praelium* lassen wir weg, weil sie belanglos sind und nichts Neues bieten. Eine bestimmte Quelle für solche allgemein gehaltene Bemerkung anzugeben, ist unmöglich. Wir gehen auch oben nicht ein auf den nochmaligen Hinweis des Verfassers auf die Tatsache, dass die Giganten, solange sie in ihrem Geburtslande weilten, unsterblich gewesen seien und dass sie ihren Tod erst gefunden hätten, als man sie auf Athenes Rat daraus fortgeschleppt hätte; wir wußten das bereits aus der eben von Comes besprochenen *Bibliothek* Apollodors I, 6, 1 (cf. p. 27).

12. Belegt sind diese Namen jetzt noch bei folgenden Schriftstellern: Pelorus, Damasor, Echion, Palleneus bei dem lat. Claudian: *Gigantom.*

vielleicht noch die Scholien zu Pindar, *Nemëische Gesänge I*, 100[14] benutzend, dass der Sieg der Götter vor allem Athene, Herkules und Dionysus zu verdanken gewesen sei, macht nach Eratosthenes, *Catasterismi* XXVII, Hygin, *Poeticon astronomicon* II, 28 auf die hervorragende Rolle Pans im Gigantenkampfe aufmerksam und berichtet nach Vergil, *Aenëis* III, 578 ff., dass Enceladus unter dem Aetna liege[13]. Es folgen nunmehr am Schluss dieses Kapitels Comes' eigene Bemerkungen. Er zieht zunächst aus der Besiegung der Giganten die Moral, dass jede Gottlosigkeit und jedes Verbrechen die gerechte Strafe finde, und legt dem Leser die Worte des Euripides, *Helena* (901 ff.):

„Es hasst die Gottheit ja Gewalt; erworbnes Gut
Besitzen heisst sie Alle, nicht was Raub erjagt,
Und fliehen muss man Güter wenn sie ungerecht.
Denn Erd' und Himmel ist gemein den Sterblichen,
Und wer sich hier mit Schätzen die Gemächer füllt,
Soll Fremdes meiden, und mit Zwang nicht an sich ziehen."
(Fritze.)

79, 102, 104, 109; Athos, Almops, Besbicus bei Steph. v. Byzanz: *Ethnica* u. d. W. *Ἄθως, Ἀλμωπία, Βέσβικος*; Celado bei Tzetzes: *Theogonie* (ed. Becker i. d. *Abhandlungen d. philolog. Klasse d. Akademie d. Wissensch. z. Berlin*, 1840/42, p. 147ff.) 96; Athos und Pelorus ausserdem noch bei Hygin: *Fabulae* (ed. Schmidt p. 10). Asius ist vielleicht der bei Hygin a. a. O. begegnende Ascus, cf. Wieseler a. a. O. p. 169. Cinsus nach Wieseler a. a. O. p. 170 der von Tzetzes a. a. O. 94 erwähnte *Καινεύς*. Daß aber Comes diese Autoren benutzt hat, ist mehr als unwahrscheinlich, wir glauben vielmehr, daß er ein Gigantenverzeichnis vor sich hatte, in dem alle Namen genannt waren und welches eben verloren gegangen ist.

13. Die Bemerkung des Verfassers, dass Typhon nach Ovid (*Metam.* V 346 ff.) von Jupiter wegen seiner ungeheuren Körpergrösse mit dem Aetna und den drei Vorgebirgen Siziliens bedeckt worden sei, gehört ins folgende Kapitel.

14. Der Scholiast berichtet, dass die Götter nur mit Hilfe der auf den Rat der Gäa herbeigeholten Halbgötter Herkules und Dionysus

ans Herz. Dann sucht er einen Teil der über die Giganten verbreiteten Sagen in seiner Weise auszulegen und ihnen eine moralische Tendenz beizumessen, durch welches Bestreben er sich allerdings, wie schon Morillot bemerkt[15], nur lächerlich macht. Die Giganten, so meint Comes, waren böse und gottlose Rebellen, und so konnte sich die von Hesiod vertretene grauenhafte Version von ihrer Geburt bilden, denn eine solche verruchte Tat des Kronos und der Gäa, die Vatermord und Ehebruch zugleich bedeute, könne niemals gute Früchte tragen. Die bei Homer begegnende Version aber gehe auf den Glauben zurück, dass alles Schlechte und Böse ein Erzeugnis Neptuns sei, und dass Iphimedea nichts weiter bedeute als die wilde und unvernünftige Begierde. So verkörpere sich also in den Giganten Schlechtigkeit und Begierde. Ihre Erhebung gegen Jupiter sei daher nichts Anderes als eine Auflehnung gottloser und eigenwilliger Menschen gegen die Religion[16], ihre Besiegung aber sei eine Bestätigung des Satzes, dass Gott keinen Schuldigen ungestraft lasse.

Mit den Worten: *At nunc de Typhone dicatur* geht darauf Comes an eine Zusammenstellung der über den Giganten Typhon im Altertum verbreiteten Mythen, der er das XXII. Kapitel des VI. Buches: *De Typhone*[17] widmet.

---

die Giganten besiegen konnten. Die Bedeutung beider im Gigantenkampfe wird zwar noch von vielen andern Autoren hervorgehoben. Benutzung der Pindarscholien jedoch nehmen wir hier deshalb an, weil Comes sie später noch einmal eingesehen zu haben scheint (cf. p. 33 A. 23).

15. Morillot nennt a. a. O. p. 174 Comes' Mythensammlung ein *oeuvre aujourd'hui parfaitement ridicule par la prétention qui y est affichée de donner de toutes les fables du paganisme des explications morales, et, pour ainsi dire, chrétiennes.*

16. Dasselbe findet sich schon bei Macrobius: *Saturnalia* I. cap. XX: *Gigantas autem quid aliud fuisse credendum est, quam hominum quandam impiam gentem Deos negantem; et ideo existimatam Deos pellere de coelesti sede voluisse.*

17. Neben Typhon begegnen die Formen Typhoeus, Typhos und

Zunächst stellt er wieder betreffs der Geburt Typhons zwei von einander abweichende von Homer und Hesiod vertretene Ansichten fest. Nach Homer, *Hymnus in Apollinem* (300 ff.), so hören wir, habe Hera, erzürnt darüber, dass Zeus ohne sie Athene hervorgebracht habe, um zu zeigen, dass auch sie imstande sei, ohne Zutun ihres Gemahls zu gebären, die Erde erschüttert, und diese habe dann Typhon erzeugt. Drachenmilch sei seine erste Nahrung gewesen. Nach Hesiod, *Theogonie* (813 ff.) dagegen sei Typhon ein Sohn der Erde und des Tartarus und ein gewaltiger, ungeheuer kräftiger und sehr schnellfüssiger Riese gewesen mit hundert Drachenköpfen, feurigen Augen, feuerspeienden Mäulern und einer Entsetzen einflössenden, bald dem Brüllen eines Stieres oder Löwen, bald dem Bellen eines Hundes gleichenden Stimme. Diesem Berichte fügt Comes nach Apollodor, *Bibliothek* I, 6, 3[18] hinzu, dass jener Typhon infolge seiner gewaltigen Körpergrösse die höchsten Berge überragt, mit seinen ausgestreckten Armen den äussersten Osten und Westen, mit seinem Scheitel die Gestirne berührt, Flügel, statt der Beine Schlangenwindungen, wirr herabhängende Haare und einen langen Bart gehabt habe. In dem zwischen Göttern und Giganten ausgebrochenen Kampfe habe Typhon den ihn verfolgenden Zeus, der ihn bereits in der Nähe des in Syrien gelegenen Berges Casius verwundet hatte, gefangen genommen, ihm mit einer ihm entrissenen Sichel die Sehnen der Hände und Füsse durchschnitten und ihn dann auf seinen Schultern nach Cilicien getragen. Doch Hermes habe Zeus geheilt, dieser Typhon von neuem verfolgt, ihn beim Haemus verwundet und dann auf den nach Sizilien fliehenden Gegner den Aetna gewälzt, wie denn auch Pindar,

---

Typhaon; cf. Heyne: *Observationes ad Apollodori Bibliothecam*, Göttingen 1832, p. 32 und bes. Schoemann a. a. O. p. 24.

18. Comes beruft sich allerdings auf Euphorion. Demnach scheint Pseudo-Apollodor, da bei ihm dasselbe steht, hier dem Euphorion zu folgen.

Olympische Gesänge (IV, 10 f.) von dem unter jenem Berge liegenden Typhon berichte. Dann führt Comes noch verschiedene andere Mythen über Typhon an. Nach Strabo, *Erdbeschreibung* XVI (p. 750), so fährt er fort[19], sei Typhon eine Schlange gewesen, welche aus Furcht vor Zeus' Blitz nach Syrien geflohen sei und sich in der Nähe des Flusses Orontes bei der Stadt Seleukia in die Erde vergraben habe[20], nach Pindar (*Pyth. Gesänge* I, 31 f.) und Homer (*Ilias* II, 237) jedoch habe er seinen Tod in Kilikien gefunden, und nach Herodot (III, 5) endlich sei er auf der Flucht vor Zeus nach Syrien und Aegypten gelangt und habe sich in dem See Serbonis versteckt. Dies letztere verbürge auch Apollonius Rhodius, *Argonauticon* II (1210 ff.), nach welchem der von Zeus am Fusse des Kaukasus verwundete Typhon auf die in obengenanntem See gelegene Insel Nysa geflohen und dann in diesem See untergetaucht sei. Comes versäumt nicht, an dieser Stelle ein von ihm selbst verfasstes, den Mythus von Typhon behandelndes kleines Gedicht zu zitieren, in welchem er Typhons Geburt nach Homer, *Hymnus in Apollinem* (cf. p. 31), seine Gestalt nach Hesiod und Apollodor (cf. p. 31), seinen Tod nach Apollodor (resp. Ovid) und Herodot (resp. Apoll. Rhodius) darstellt[21], um

19. Wir übergehen hier die Bemerkung des Autors, Typhon sei nach andrer Ansicht nicht von Jupiter, sondern von Apollo erlegt worden. Ein solcher Kampf Apollos gegen Typhon ist nicht belegt, man müsste denn die Worte Pindars: *Pyth. Ges.* VIII, 16 ff.: *Τυφὼς Κίλιξ ἑκατόγχρανος οἴμιν ἄλυξεν, οἱ δὲ μὰν βασιλεύς Γιγάντων* (Porphyrion), *δμᾶθεν δὲ κεραυνῷ τόξοισί τ' Ἀπόλλωνος* so fassen, dass sowohl Typhon als auch Porphyrion durch Zeus und Apollo getötet worden seien; cf. Wieseler a. a. O. p. 151 A. 56.

20. Strabo berichtet hier, der Orontes habe früher Typhon geheissen, deswegen habe man den Mythus hierher verlegt und geglaubt, hier läge das Land Arima (= Kilikien).

21. Typhon versteckt sich hier im See Serbonis und wird nachher mit dem Aetna bedeckt:
p. 198a 19 ff.: . . . At latuit tandem Sterbonidis vnda
Ipse Typhon ictus flagrantis fulminis igne.

hierauf noch einige weitere Bemerkungen über Typhon hinzuzufügen: Aus dem Blute des am Kaukasus von Zeus verwundeten Giganten, erzählt Comes, den Scholien zu Apollonius Rhodius, *Argonauticon* II, 1214 folgend, soll der das goldene Vliess in Colchis hütende Drache entstanden sein. Typhon selbst soll nach Pherecydes[22] (*Genealogie*, Fr. 14 bei Müller *F. H. G.* I p. 72) nicht nach Nysa, sondern auf die bei Italien gelegenen Pithecusischen Inseln geflohen sein. Nysa läge nach Herodot (II, 146) bei Aegypten.

Welchen Gewährsmännern Comes für die nun folgenden Auseinandersetzungen folgt, haben wir grösstenteils nicht bestimmt ermitteln können, doch haben wir einige Vermutungen in den Anmerkungen ausgesprochen. Comes selbst führt fast keine Autoren an, scheint überhaupt vielfach nur seine eigenen Ansichten wiederzugeben. Der Todesort Typhons, so sagt er, sei nach den verschiedenen Auffassungen entweder Phrygien, Böotien oder die Insel Pithekusa[23]. Was Typhon selbst anlange, so werde er von einigen für einen wilden und grausamen König Aegyptens[24], den dann nach Herodot II (144) Osiris getötet habe[25], von andern für einen

---

Aetnaei tulit oppressus mox pondera montis.
Vis humana Dei sic spernit robur, et iram.

22. Das Werk des Pherecydes hat Comes im Original nicht benutzt. Er folgt nur dem Bericht des Scholiasten. Das geht daraus hervor, dass die Bemerkungen über das goldene Vliess und die Lage von Nysa ebenfalls in den Scholien stehen; auch daraus, dass er das Werk des Pherecydes nicht nennt, was er bei andern immer zu tun pflegt.

23. Dies ist wohl aus den Scholien zu Pindar, *Olympische Ges.* IV, 11 entnommen, wo ausserdem noch Aegypten und Sizilien genannt werden, nicht aber aus den Scholien zu Pindar, *Pyth. Ges.* I, 31 oder Tzetzes zu Lycophron, *Alex.* 177, da dort Pithekusa fehlt. Pithekusa, das heutige Ischia, wird auch Inarime genannt, cf. Wieseler a. a. O. p. 152.

24. Vielleicht folgt hier Comes Plutarch: *De Iside et Osiride*, wo auch cap. XXXVIII (p. 445 f. ed. Müller: *Plutarchii Chaeronensis Scripta Moralia.* T. I, Paris 1885) ausdrücklich gesagt wird, dass Typhon der Gemahl der ägyptischen Königin Nephthys gewesen sei.

25. Dies ist nicht richtig, denn Herodot a. a. O. sagt, dass nicht

Drachen gehalten, welch' letztere Auffassung sich darauf gründe, dass Typhon sich nach Drachenart im Wasser verborgen und das Land verwüstet habe. Die Meinung, dass Typhon von Hera aus der Erde erzeugt worden sei, gehe auf deren Fähigkeit, unter Einwirkung eines milden Klimas Pflanzen und Tiere von ungeheurer Grösse erzeugen zu können, der Glaube, dass der Gigant, zu ewiger Verdammnis in Sizilien begraben, jedesmal wenn er sich bewege vulkanische Eruptionen und Erdbeben verursache[26], auf die von Strabo V (p. 248) verbürgte vulkanische Beschaffenheit Siziliens, des westlichen Küstenstriches Italiens sowie der vorgelagerten Inseln zurück. Nach einer anderen Deutung sei Typhon eine Personifikation der Höhenwinde[27], deren Mannigfaltigkeit seine zahlreichen Köpfe, deren Schnelligkeit die seinen Körper bedeckenden Federn, deren verderbliche Wirkung seine Schlangenbeine und deren Dampfgehalt seine feurigen

---

Osiris, sondern sein Sohn Horus den Typhon getötet habe. Angängig ist die Abweichung bei Comes aber insofern, als Osiris und Horus, da beide Sonnengottheiten waren, von den Aegyptern identifiziert wurden; cf. Ed. Meyer, *Set-Typhon*, Diss. Leipzig 1875, p. 17.

26. Als Gewährsmann diente hier jedenfalls Apollodor, *Bibl.* I 6, 3: *Fugienti deinceps per Siculum mare Jupiter Aetnam, maximum Siciliae montem superinjecit, ex quo in hanc usque tempestatem ob frequentum fulminum jactum ignium spiramenta ferunt.* (Müller, *F. H. G.* I p. 110.)

27. Comes folgt hier wohl Hesiod, *Theogonie* 862 ff.:

Von dem Tyfoeus stammt die Gewalt nasshauchender Winde,
Ausser dem Süd und dem Nord und dem blassumschauerten Westwind;
Denn sie sind aus Göttergeschlecht, und den Sterblichen heilsam.
Aber die andern wehn als Misshauch über die Meerflut:
Die, nun plötzlich daher in die finstere Woge sich stürzend,
Rasen mit stürmender Wut, den sterblichen Menschen zum Unheil.
Dann wehn andere anderswohin und zerstreun und verderben
Schiff' und Segler zugleich; und des Wehs ist nimmer Errettung
Sterblichen, die von jenen ereilt, durch die Brandung hinfliehn.
Auch auf dem Boden umher des unendlichen blühenden Erdreichs
Bringen sie Leid, und verderben der Ackerer schöne Bestellung,
Alles mit Staub anfüllend und fürchterlich raffendem Aufruhr.
(Voss.)

Augen und die aus den Mäulern seiner Drachenköpfe hervorschiessenden Flammen versinnbildlichten. Da diese Winde im Gebirge vorherrschten, so sei, wie Comes meint, auch der Kaukasus als der Zufluchtsort Typhons angesehen worden. Mit dieser Deutung berührt sich eine andere von Comes wiedergegebene, die in Typhon die bei der Weltschöpfung aus der Unterwelt hervorbrechenden, aber von Jupiter wieder zurückgedrängten Winde und Feuermassen erblickt[28], worauf, wie Comes glaubt, sich die Fabel gründe, Typhon habe seinen Tod in Sizilien (wo ja bekanntlich der Eingang zur Unterwelt gelegen haben soll) gefunden. Diesen Auffassungen vom Wesen Typhons stehen drei Ansichten gegenüber, mit denen Comes uns nunmehr bekannt macht. Nach der Meinung andrer, so sagt er nämlich fortfahrend, sei Typhon nichts weiter als die drückende und schlaff machende Sommerhitze, welche den Regen nicht durchlasse, deshalb von Jupiter durch Blitzschläge nach Aegypten vertrieben und dann unter den Aetna verbannnt worden sei. Eine hiervon abweichende Anschauung sähe in Typhon einen ruchlosen und unbezähmbaren Menschen, der eine gewaltige Schar Gottloser zum Kampfe entflammt und mit ihr Jupiter zu entthronen versucht habe, womit, so meint Comes, der Mythus, dass er ungeheuer gross gewesen sei, Feuer gespieen und dem Göttervater die Sehnen durchschnitten habe, zusammenhänge. Die dritte Auffassung endlich identifiziere Typhon mit dem schlimmsten aller Laster, der Ruhmsucht, die sie, um vor ihr zu warnen, als eine feuerspeiende Tochter der Unterwelt hinstelle. Diese habe sich, sagt der Verfasser, da ihr nichts heilig sei, gegen Jupiter erhoben, sei aber besiegt worden, und so bedeute die Niederwerfung Typhons durch die göttliche Kraft nichts weiter als die Besiegung

28. Diese Auffassung vom Wesen Typhons hat auch Mayer a. a. O. p. 215: „Der heisse Wirbelwind, der aus den Tiefen der Erde hervorbricht und dorthin zurückgestossen wird, er ist wirklich zugleich Repräsentant des italischen Vulkanismus und zwar seit recht früher Zeit."

der Ruhmsucht durch die Vernunft. So lautet der gelehrte, aber umständliche und bisweilen recht unübersichtliche Bericht[29] des italienischen Gelehrten über die Giganten und Typhon.

Sehen wir nunmehr zu, in welcher Weise Scarron diese Kompilation in seinem Epos verwertet hat.

Scarrons „*Typhon*".

Morillot definiert Scarrons Verhältnis zu seiner Quelle mit folgenden Worten: *Parmi les détails très variés et surtout très contradictoires que lui fournissait l'auteur, il choisit naturellement les plus divertissants; il eut pourtant soin d'exclure ceux qui, par leur extrême crudité, auraient pu effrayer le goût pourtant peu scrupuleux de ses contemporains*[1]. Scarron hat also seine Quelle mit Auswahl benutzt, und zwar wird eine Inhaltsangabe des *Typhon* zeigen, wie er dabei zu Werke gegangen ist, und welche antiken Autoren er ausserdem noch unabhängig von Comes zu Rate zog.

I. Gesang. Von der Geburt der Giganten erwähnt Scarron garnichts, vielmehr entlehnt er seiner Quelle nur den mythischen Kampf der Giganten und Götter, der nach ihm folgende spassige Ursache hat. An einem schönen Sonntage im Mai spielt Typhon in Thessalien mit seinen Brüdern Kegel, wozu man sich grosser Felsstücke bedient; Mimas wirft ihm versehentlich einen Kegel auf den Fuss. Darüber wird Typhon so wütend, dass er das ganze Kegelspiel zusammenrafft und mit solcher Wucht in die Höhe schleudert, dass es in den Himmel fliegt und das venezianische Gläserservice Jupiters zertrümmert. — Nunmehr versetzt uns Scarron in den Himmel, um zu dem ebenso wunderbaren wie originellen Anfang eine komische Scene aus der Götter-

29. Morillot a. a. O. p. 183 spricht von einem *fatras de mythologie.*

1. Morillot a. a. O. p. 174.

welt zu fügen. Grosse Aufregung, so hören wir, bemächtigt sich der hohen Olympier. Sie halten anfangs die Menschen für die Schuldigen, und Jupiter will sie durch ein furchtbares Unwetter bestrafen, bei welcher Gelegenheit Scarron ihm Worte in den Mund legt, für welche ihm — Comes bietet nirgends etwas Aehnliches — der Ovid, *Metamorphosen* I, 260ff. sich vorfindende Beschluss Jupiters, die gottlosen Menschen durch eine Flut zu vernichten, vorschwebte[2]. Bald jedoch, so heisst es weiter, erfährt der Göttervater durch den von seiner Fahrt um die Erde zurückkehrenden Sonnengott, wer jenen verhängnisvollen Wurf getan hat, und schickt sofort Merkur ab, damit er Typhon wegen seiner Unverschämtheit zurechtweise und ihm des grossen Himmelskönigs ganzen göttlichen Zorn in Aussicht stelle, wenn er nicht umgehend ein neues Gläserservice besorge. Dieser bringt seine Botschaft in einer langen Rede vor, bewirkt aber dadurch weiter nichts, als dass Typhon sich über die Götter lustig macht, und muss, von den Giganten beschimpft, froh sein, mit heiler Haut in den Himmel zurückkehren zu können.

II. Gesang. Empört über diese neue Unverschämtheit der Giganten, beschliesst Jupiter, einen Rachekrieg gegen sie zu unternehmen. In höchstem Zorne fordert er die Götter auf, sich zu rüsten, prüft die Munition, findet sie unzureichend und lässt deshalb von Apollo durch Merkur sich Wetterwolken besorgen, in die er den Himmel hüllen will. Dann beruft er eine Götterversammlung, in welcher Mars, der zuerst das Wort ergreift, ausfallend gegen Jupiter wird,

---

2.

Ovid.	Scarron I p. 11.
Poena placet diversa, genus mortale sub undis Perdere et ex omni nimbos demittere caelo.	Ha vrayment je ne les menace De Poires molles! mais je veux Tant pleuvoir, et gresler sur eux, Qu'ils maudiront mille fois l'heure D'avoir jusques dans ma demeure Osé faire un coup si hardy.

Neptun und Bacchus allerlei einfältige, von Momus bespöttelte Reden halten, und Vulkan schliesslich den Vorschlag macht, die Himmelfenster, um vor Einfällen der Giganten sicher zu sein, mit starken eisernen Gittern zu versehen.

Aber auch die Giganten, die ihrerseits entrüstet sind über die Botschaft Jupiters, bleiben inzwischen nicht untätig. Enceladus stachelt in einer zündenden, sehr beifällig aufgenommenen Rede Typhon zum Kampfe gegen die Götter auf, und Scarron versäumt nicht, an dieser Stelle die ganze um Enceladus versammelte Gigantenschar namhaft zu machen. Er folgt dabei genau seiner Quelle und nennt also Mimas nach Horaz, *Ode* III, 4,53 (bei Comes p. 196 a, 12)[3], Porphyrion, Alcioneus, Ephialtes, Euritus, Polybotes, Clytius, Hippolytus, Thoon, Agrius, Gratio nach Apollodor, *Bibliothek I,* 6, 1 u. 2 (bei Comes p. 195 b, 18,21—24 u. 27), sowie nach jenem unbekannten Gewährsmann (bei Comes p. 196 a, 13 f [cf. p. 28]). Asius Pelorus, Damasor, Echion, Palleneus, Besbicus, Almops, Athos Cinnus, und Céladon. Pallantes, den er Apollodor *Bibl.* I, 6, 2 (bei Comes p. 195 b, 24) entnimmt, führt er erst im fünften Gesange (p. 53) an, Rhoetus lässt er ganz weg.

Im III. Gesange unternimmt Enceladus an der Spitze einer grossen Schar von Giganten einen Sturm auf den Himmel. Auf übereinandergetürmten Bergen klettert er empor, erscheint an einem gerade offenstehenden Himmelsfenster und flösst Jupiter nicht geringen Schrecken ein, wie er denn auch in der *Gigantomachie* des jüngeren Claudian v. 58 ff. und bei Apollinaris Sidonius, *Carmen* VI., p. 27 als der Gegner des Zeus erscheint, welche Gegnerschaft schon in der *Batrachomyomachie* 284 begegnet und bei Nonnos, *Dionysika* XLVIII, 70 angedeutet, von Comes indessen nicht

3. Wo keine Buch- und Kapitelangabe gesetzt ist, ist immer das XXI. Kap. d. VI. Buches gemeint.

erwähnt wird. Infolge seiner ungeheuren Grösse, so heisst es weiter, kann jedoch der Gigant nicht in den Himmel gelangen und muss sich, da man ihm von einem Auslug her Holzstücke, Schutt und Reisig auf den Kopf wirft und ihn mit einem Kessel voll heissen Wassers übergiesst, mit seinen Kriegern zurückziehen. Nach ihm versucht Mimas in den Olymp zu dringen, muss aber, von Jupiter bereits in arge Bedrängnis gebracht, von dem er — Comes sagt hierüber wieder nichts — schon bei Euripides, *Jon.* 214f. niedergeschmettert wird, vor Athene fliehn, welcher Göttin er — Scarron ist auch hier unabhängig von Comes — bei dem lateinischen Claudian, *Gigantomachia* 91ff., erliegt. Diese Misserfolge entmutigen indessen die Giganten nicht. Sie rücken von neuem an und Jupiter, der dies bemerkt, hält an die Götter eine Rede, in der er vor Unterschätzung des Gegners warnt, und alles, was in seinen Kräften steht, zu tun verspricht. Diese Rede Jupiters behauptet Scarron, Comes und Ovids Metamorphosen entlehnt zu haben[4]. Danach müsste man annehmen, Ovid habe ihm in der betreffenden Stelle in Comes Mythologie vorgelegen. Nun findet sich aber bei Comes hierüber nirgends etwas, und Scarron muss, wenn er seine Behauptung nicht einfach aus der Luft gegriffen hat, Ovid selbst eingesehen haben. Hier findet sich denn auch tatsächlich etwas entfernt Aehnliches *Metam.* I, 182ff., wo Jupiter in der Götterversammlung darauf hinweist, dass er das ganze Menschengeschlecht wegen seiner Grausamkeit und Gewaltsamkeit vernichten müsse; dies bereite ihm mehr Sorge als seinerzeit die schlangenfüssigen

4. Il dit ces mots (comme raconte
L'Autheur nommé Noël le Conte)
(III p. 31).

Gleich darauf heisst es:
Comme il (Jupiter) dit ces belles choses
Qu'on lit dans les Metamorphoses . . .
(III p. 32).

Giganten, trotzdem diese nicht zu verachtende Gegner gewesen seien:

Non ego pro mundi regno magis anxius illa
Tempestate fui, qua centum quisque parabat
Inicere anguipedem captivo brachia caelo,
Nam quamquam ferus hostis erat, tamen illud ab uno
Corpore et ex una pendebat origine bellum,
Nunc mihi qua totum Nereus circumsonat orbem,
Perdendum est mortale genus. . . . .

An dieses *quamquam ferus hostis erat* knüpft Scarron an und lässt Jupiter sagen:

Beaux habitans du Firmament
Je veux que maudit soit qui ment,
Si j'épargne aujourd'hui mon foudre,
Quoy que j'aye fort peu de poudre:
Mais aussi mes chers Citadins,
N'allez pas faire les badins,
Cecy n'est pas une vetille,
Bien qu'il vienne d'un coup de quille,
Il y va de tous vos écus
Et de n'estre pas faits cocus
Par ces méchans, par ces infames,
Qui surtout en veulent aux femmes.

(III. p. 31.)

Kaum hat der Göttervater ausgeredet, da erfolgt auch schon ein neuer Angriff der von Enceladus geführten Giganten auf den Himmel. Zunächst droht ein Zweikampf zwischen Mars und Enceladus auszubrechen, findet aber nicht statt, wie sich auch im Altertum kein Anhalt für ihn bietet. Dann beginnt auf allen Seiten ein erbittertes Treffen. Hier flösst Pan, wie Scarron im Anschluss an Eratosthenes, *Catasterismi* XXVII, Hygin, *Poeticon astronomicon* II, 28 (bei Comes p. 196a, 16f, [cf. p. 29]) berichtet, durch den auf seiner Meermuschel erzeugten Lärm den Giganten Schrecken ein, dort wird Mimas nach den oben genannten Gewährs-

männern (cf. p. 39) von Jupiter besiegt, von Pallas verwundet und wofür ein Beleg nicht zu erbringen, Enceladus von Merkur niedergeworfen, um dann in einem Rencontre mit Silen, welches schon bei Euripides, *Cyclop.* 5ff., der unabhängig von Comes benutzt wurde, begegnet, den kürzeren zu ziehen.

Den Ausschlag im Kampfe aber gibt, so parodiert der Dichter nach Eratosthenes, *Catast.* XI, Hygin, *Poet. astr.* II 23, der Esel Silens, indem er so gewaltig zu schreien anfängt, dass die Giganten fliehen. Hierfür konnte ihm übrigens bereits Comes in dem lib. V cap. VIII, p. 142 b, 1ff. mit offenbarer Benutzung der ebenerwähnten Autoren wiedergegebenen Bericht von der hervorragenden Rolle des auf einem Esel reitenden Silen im Gigantenkampfe einen Anhalt geben. Inzwischen, so fährt Scarron, Apollodor, *Bibliothek* I 6, 1 (bei Comes p. 195 b, 15ff.) folgend, fort, erfährt Jupiter, dass die Giganten nur mit Hilfe eines Sterblichen besiegt werden können, und lässt deshalb auf Athenes Rat seinen Sohn Herkules herbeiholen. Aber schon naht das Verhängnis, denn Typhon, der bis jetzt noch nicht am Kampfe teilgenommen hatte, rückt an der Spitze seiner Gigantenschar heran, erstürmt den Olymp, spottet des Widerstandes Jupiters, wirft Mars, gegen den er allerdings im Altertum niemals kämpft, zu Boden, treibt die Götter aus ihrem Reiche, verfolgt dann die sich in einem Walde versteckenden Flüchtlinge und veranlasst sie, sich aus Furcht vor einer Entdeckung in Tiere zu verwandeln und nach Aegypten zu fliehen. Was diese Verwandlung der Götter in Tiere anbelangt, so benutzte Scarron hierfür Ovid, *Metamorphosen* V 319ff., wie er ihm bei Comes, jedoch nicht nur VI, XXI p. 196 a 1ff., sondern auch II, IV p. 43 a 41ff. vorlag. Scarron muss beide Stellen zu Rate gezogen haben, weil er auch die Namen der Tiere angibt, Comes diese aber im VI. Buche verschweigt und nur im II. Buche etwas Näheres darüber bringt. Indessen kann Scarron hier auch

Ovid unabhängig von Comes benutzt haben. Was die Tiergestalten selbst anbelangt, so hat der Dichter die Verwandlung Jupiters in einen Widder, Apollos in einen Raben, Bacchus' in einen Bock, Dianas in eine Katze, Junos in eine Kuh und Merkurs in einen Storch mit Ovid gemein; die Vulcans in ein Kalb konnte er nach Nicander (resp. Antoninus Liberalis XXVIII) unabhängig von Comes bilden, während die Neptuns in einen Kettenhund, Momus' in einen Affen, Mars' in einen Hasen und Pans in eine Ratte seine eigene Erfindung ist.

IV. Gesang. Die durch Ovid verbürgte Flucht der Olympier vor Typhon spinnt nun Scarron weiter aus. In Aegypten angekommen, so hören wir, begeben sich die Götter, nachdem sie menschliche Gestalt angenommen und sich mit Hilfe Merkurs Kleider verschafft hatten, nach Memphis, wo sie in einer Herberge einkehren. Man hält sie anfangs für Komödianten, wird aber bald eines Besseren belehrt, als sie bei der Ankunft des Herkules ihre göttliche Gestalt wieder annehmen, und überbietet sich in Höflichkeitsbezeugungen gegen sie. Durch Herkules' Erscheinen mit neuem Mute beseelt, begeben sich dann die Götter zur Nachtzeit unter seiner und Jupiters Führung nach Thessalien. Vorher hatte Merkur in Erfahrung gebracht, dass die Giganten, die merkwürdiger- und unbegreiflicherweise nicht in dem doch bereits von ihnen eroberten Himmel geblieben, sondern in ihr Lager zurückgekehrt waren, einen neuen Angriff auf den Olymp planten, und dass, so sagt Scarron, indem er die Taten der Aloïden bei Homer, *Odyssee* XI 314ff. (bei Comes p. 195a, 35f.), auf seinen Helden überträgt, Typhon bereits den Ossa auf den Pelion (der Olymp wird sonderbarerweise nicht genannt) gestellt habe. Diese Absicht seiner Gegner sucht Jupiter durch eine List zu vereiteln. Unter dem Schutze der Dunkelheit schleicht er sich an das feindliche Lager heran, weckt die schlafenden Feinde durch einen furchtbaren Donnerschlag, versetzt sie

in den Glauben, die Götter seien in ihr Reich zurückgekehrt, und veranlasst sie, sich zum Sturme auf den Olymp zu rüsten.

V. Gesang. Als nun jedoch die Giganten zum Göttersitze emporsteigen, da zerschmettert Jupiter von unten ihre aufeinandergetürmten Berge. Infolgedessen stürzen die gottlosen Frevler herab und werden einesteils von der Last der Berge zerquetscht, andernteils aber vom Sturze in die Tiefe nur augenblicklich betäubt. Nachdem so Jupiter viele Giganten auf eine Art und Weise vernichtet hat, die deutlich an Ovid *Metam.* I, 154 ff.[5], den Scarron in diesem Falle wieder unabhängig von Comes benutzt hat[6], erinnert, stürzen sich die aus einem Hinterhalte hervorbrechenden Götter auf die noch überlebenden Gegner und liefern ihnen eine blutige Schlacht. Diese beschreibt nun Scarron im wesentlichen im Anschluss an Apollodor, *Bibliothek* I, 6, 1 u. 2 (bei Comes p. 195 b, 17 ff.). So tötet hier Herkules den Alcioneus und blendet im Verein mit Apollo den Ephialtes. Porphyrion jedoch erliegt nicht wie dort Jupiter und Herkules, sondern dem Merkur, während — hierüber bietet Apollodor nichts —

---

5. Ovid. Met. I 154 ff.	Scarron V p. 49.
Tum pater omnipotens misso perfregit Olympum	Lors Jupiter joüa du foudre
Fulmine et excussit subiectae Pelion Ossae.	Et mit leurs montagnes en poudre;
	— — — — — — — — — — —
	— — — — — — — — — — —
Obruta mole sua cum corpora dira iacerent, . . .	Sur ses montagnes foudroyées,
	Comme meuu poivre broyées,
	Ces grands hommes à demy-morts,
	Imprimerent leurs vastes corps.

6. Comes konnte Scarron hierfür einen Anhalt höchstens in dem in lib. VI, c, XXII, p. 198a, 16 ff. aufgenommenen, von ihm selbst verfassten Gedicht geben. Doch wird hier nur die Vernichtung Typhons, nicht sämtlicher Giganten ähnlich beschrieben:

Sed pater omnipotens tonitrus et fulmina dextra
Deiicit in terras: tremuerunt murmure montes
Insolito, mundumque rati compage soluta
Sunt ruere — — — — — — — — — —

Mars den Mimas wie bei dem lateinischen Claudian, *Gigantomachia* 85 ff. verwundet, Silen nach Euripides a. a. O. (cf. p. 41) mit Enceladus kämpft und Athropos und Clotho dem Palleneus übel mitspielen, was nirgends belegt ist. Inzwischen streitet nach Apollodor, *Bibliothek* I 6, 3 (bei Comes VI, XXII p. 197a, 42 ff.) Jupiter abseits gegen Typhon. Wo dieser Kampf stattfindet, wird vom Dichter verschwiegen, indessen ist, da sich beide später noch einmal gegenüberstehen, der am Berge Casius gemeint, wofür auch spricht, dass Jupiter von Typhon besiegt und gefangen genommen wird. Ob Typhon seinem Gegner die Sehnen der Arme und Füsse durchschneidet wie bei Apollodor, darüber wird keine Auskunft gegeben, sondern nur bemerkt, dass der Göttervater übel zugerichtet wurde. Auf die Nachricht von dieser Besiegung Jupiters durch Typhon bemächtigt sich der übrigen Götter, die trotz Verrichtung mancher Heldentaten bereits von den Giganten in arge Bedrängnis gebracht worden waren, grosse Furcht, und Herkules und Merkur machen sich auf, Jupiter aus den Händen Typhons zu befreien. Morillot rechnet es Scarron hoch an, dass er die durch Apollodor, *Bibliothek* I 6, 2 (bei Comes p. 195b, 21) verbürgte Schändung der Juno durch Porphirion weglasse und sie durch eine dem Enceladus in den Mund gelegte Drohung ersetze[7]. Indessen wird man bei genauerer Prüfung sehn, dass Scarron diese Stelle Apollodors doch wiedergibt. Scarron begnügt sich nämlich nicht mit den Worten seiner Quelle: *Jupiter et Hercules Porphyrionem Junonem violantem*

7. Morillot a. a. O. p. 174 A. 2. Enceladus sagt nämlich in seiner Rede im zweiten Gesange:

Ouy, je veux qu'il (Jupiter) soit déniché
Du Ciel, où l'on le voit juché,
Et que la maison étoilée
Devenant maison desolée,
Venus, Pallas et sa Junon,
Scachent si je suis masle, ou non.
— — — — — — — — — — — —

(II p. 20.)

occidunt, sondern er sieht genau bei Apollodor nach, und findet hier I, 6, 2 folgende Stelle: *Porphyrion autem quum in Herculem atque Junonem pugnans impetum faceret, Jupiter Junonis ei desiderium injecit, quae ubi peplum ille discinderet ac vim ei vellet inferre, advocat auxilium. Tum ab Jove fulminatum Hercules sagittis interfecit.* (Uebersetzg. bei Müller *F. H. G.* I p. 109.) Diesen ausführlicheren Bericht gibt nun Scarron bei der Befreiung Jupiters wieder; nur nimmt er verschiedene Aenderungen vor. Naturgemäss überträgt er die Rolle Porphyrions auf seinen Hauptheld Typhon, setzt dann an die Stelle des Göttervaters, der ja noch gefangen war, den wegen seiner durch Apollodor: *Bibliothek* I, 6, 3 (bei Comes VI, XXII p. 197a, 45 ff.) bezeugten Hilfeleistung an dem verletzten Jupiter um so geeigneteren Merkur, den er in freier Erfindung sich in eine Göttin, aber nicht in Juno, sondern aus nicht ersichtlichen Gründen in Hebe verwandeln lässt, und behält andererseits die Figur des Herkules bei. Typhon will sich nun hier an Hebe vergreifen und lässt Jupiter fallen. Dieser richtet sich auf, kann nun, da er befreit ist, wieder handelnd auftreten und im Verein mit Herkules, wie bei Apollodor, ausserdem hier noch, der Lage der Dinge gemäss, unterstützt von Merkur, den für Porphyrion eingetretenen Typhon seine Blitze fühlen lassen. Doch hören wir des Dichters eigene Worte:

Mercure et le vaillant Alcide
Y coururent à toute bride,
Et Mercure voulut ruser
Devant que de la force user
Prenant toute la ressemblance
D'Hebé la Dame de Jouvence,
Pour laquelle ce Dieu sçavoit
Que Typhon grand amour avoit:
Typhon courant à sa maistresse,
Laisse choir Jupin qui se dresse,
Et qui voyant qu'il tallonnoit

Hebé, qui toûjours s'éloignoit,
D'un petit tonnerre de poche
Luy fresle toute la caboche
Puis Hercule d'un grand revers
L'ayant fait tomber à l'envers,
Ces trois Dieux sur luy chamaillerent
Et ses cent bras luy mutilerent. (V p. 52.)

Lange jedoch kann Jupiter sich nicht mehr mit seinem Gegner abgeben, denn die gegen die übrigen Giganten kämpfenden und bereits vollkommen erschöpften Seinen lassen ihn um Beistand bitten. Schleunigst eilt er herbei, belebt die Götter mit neuem Mute und führt sie zum Siege. Dabei wird im Anschluss an Apollodor, *Bibl.* I 6, 2 (bei Comes p. 195b, 22 ff.), Hippolitus von Merkur, Pallantes und Enceladus von Athene und Polybotes von Neptun getötet. Eine Abweichung, die indessen schon die Quelle hatte (cf. p. 27A. 10), findet sich insofern, als Eurytus nicht von Dionysus, wie bei Apollodor, sondern von Herakles erschlagen wird. Daneben nimmt Scarron noch einige willkürliche Veränderungen vor, denn Diana erlegt nicht wie bei dem Gewährsmann den Gratio, sondern den Asius, und Thoon findet nicht von der Hand der Parzen, sondern von der Pans seinen Tod. Ja, dieser letztere wird sogar infolge einer Gedankenlosigkeit des Dichters gleich darauf, obwohl bereits tot, noch einmal von Vulkan und Ceres mit seinem eigenen Speere durchbohrt, bei welcher Gelegenheit Scarron, indem er sagt:

Thoon ayant Junon saisie (V p. 53)

wiederum mit Rollenvertauschung, entgegen Morillot (cf. p. 44 f.), das überlieferte Attentat Porphyrions auf Juno wiedergibt. Nicht bei Comes findet sich, sondern nach Claudian a. a. O. gebildet ist der hier zum zweiten Male (cf. p. 44) begegnende Kampf des Mimas gegen Mars, in welchem der Gott seinen Gegner, der es unerhörter Weise gewagt hatte, Silens Esel zu töten, schwer verwundet. Nachdem so eine grosse An-

zahl von Giganten niedergemacht worden ist, suchen die noch Ueberlebenden ihr Heil in der Flucht und gelangen dahin, wo Typhon mit schweren Wunden bedeckt am Boden liegt. Als dieser die Niederlage der Seinen sieht, stürzt er sich, aus seiner Ohnmacht erwachend, sofort auf die Götter und flösst ihnen gewaltigen Schrecken ein. Doch Jupiter stellt sich ihm, wie er auch in Apollodors *Bibl.* I, 6, 3 (bei Comes VI, XXII p. 197a, 46 ff.) ein zweites Mal am Hämus gegen ihn kämpft, entgegen und schlägt ihn auch hier in die Flucht, wobei zu bemerken ist, dass Scarron wiederum den Namen des Kampfplatzes verschweigt und dann Herkules den Jupiter wesentlich unterstützen lässt. Typhon flieht nunmehr vor dem ihn verfolgenden Göttervater wie bei Apollodor nach Sizilien, versteckt sich und wird wie dort mit dem Aetna bedeckt. Von ihm, so heisst es im Anschluss an die bei Comes VI, XXII p. 198b, 3 ff. wohl nach Apollodor, *Bibl.* I, 6, 3 wiedergegebene Anschauung, sollen die vulkanischen Ausbrüche dieses Berges herrühren. So schliesst der Dichter. Er erwähnt nur noch kurz, Comes p. 195b, 28 fast wörtlich folgend[8], die Vernichtung der anderen Giganten durch Jupiter, bemerkt unabhängig von Comes, vermutlich nach Claudian, *De Raptu Proserpinae* III, 135 ff.[9], dass die ge-

8. Comes	Scarron V p. 55.
Reliqui Iouis fulmine perierunt	Tous les autres fils de la terre Furent détruits par le tonnerre . . .

9. Dort heisst es:

— — — — — — illic posuisse cruentam
Aegida, captivamque pater post praelia praedam
Advexisse datur. Phlegraeis silva superbit.
Exuviis totumque nemus victoria vestit
Hic patuli rictus: hic prodigiosa Gigantum.
Tergora dependent, et adhuc crudele minantur
Affixae truncis facies, immaniaque ossa
Serpentum passim cumulis exsanguibus albent,
Et rigidae multo suspirant fulmine pelles
Nullaque non magni se jactat nominis arbor.

gefallenen Feinde Jupiter als Siegeszeichen dienten, und zieht aus seinem Gedichte dieselbe Moral wie Comes p. 196b, 21 ff:

Ainsi presque toûjours le vice
A la fin trouve son suplice,
Et jamais la rebellion
N'évite sa punition. (V p. 55.)

Wir betrachten nunmehr nach dieser vergleichenden Inhaltsangabe

Die Giganten- und Götterburleske im „Typhon".

Der *Typhon* soll, wie ausdrücklich auf dem Titelblatte bemerkt wird, ein *Poeme burlesque* sein. Daher kommt es dem Dichter bei der Beschreibung der Giganten und Götter nicht darauf an, dem antiken Mythus ängstlich zu folgen, sondern vor allem darauf, ein möglichst komisches Bild von ihnen vor unseren Augen zu entrollen. Scarron war ja der bedeutendste Vertreter des *genre burlesque*, d. h. einer Dichtungsart, welche . . . . *par parti-pris, fait rire de tout, et surtout des choses sérieuses*[1], und sich so graduell vom

345. Haec centum gemini strictos Aegeonis enses
Curvata vix fronte levat. liventibus illa
Exsultat Coei spoliis, haec arma Mimantis
Sustinet hos onerat ramos exutus Ophion,
Altior at cunctis abies umbrosaque late.
350. Ipsius Enceladi fumantia gestat opima.
Summi terrigenum Regis, caderetque gravata
Pondere, ni lassam fulciret proxima quercus.

1. So fasst Morillot a. a. O. p. 138 das Burleske auf. Wir schliessen uns dieser Auffassung an gegenüber einer jener engeren Definitionen des Burlesken, wie sie z. B. Flögel, *Gesch. d. Burlesken*, Leipzig 1794, p. 4, Fournel, *La littérature indépendante et les écrivains oubliés au XVIe siècle*, Paris 1862, p. 278, Schneegans, *Gesch. d. grotesken Satire*, Strassburg 1894, p. 33 und nach ihm Heiss a. a. O. p. 449f. geben, die das Burleske nur in einer Verspottung hoher und wichtiger Sachen resp. Personen sehen.

Komischen unterscheidet, da dieses sich nur über das wirklich Lächerliche lustig macht.

Von jeher hat das Burleske in Frankreich existiert, zu höchster Blüte aber gelangte es um die Mitte des XVII. Jahrhunderts. Zu jener Zeit hatte eine Art Krankheit die Geister befallen, die man treffend als *Burlescomanie* bezeichnet hat. Damals dichtete jedermann, ob hoch oder niedrig, burleske Verse, und die *Recueils burlesques*, die *Poésies burlesques*, die *Couriers burlesques* etc.[2] schossen wie Pilze aus der Erde. Wir gehen hier nicht näher auf die Ursachen für diese burleske Vogue ein, die um 1644 begann und zwischen 1648 und 1652 ihren Höhepunkt erreichte. Sie liegen sowohl auf literarischem als auch auf politischem Gebiete. Bereits Morillot weist darauf hin, dass für die Entwicklung des Burlesken in Frankreich der Einfluss Italiens einer- und Spaniens andrerseits von grosser Bedeutung war[3]. Er nimmt ferner an, dass die Zeit der Fronde eben jener Entwicklung besonders günstig gewesen sei[4], und er führt endlich als Hauptgrund für das rasche Emporblühen des Burlesken in Frankreich in dieser Epoche die Tatsache an, dass man des Klassizismus und des Preziösentums überdrüssig war und daher einer Reaktion gegen diese Strömungen bedurfte. Die Reaktion sei das Burleske gewesen[5].

Gegen die hier ausgesprochene Auffassung des Burlesken als eines *genre de réaction*, die man auch bei Lotheissen

2. Näheres bei Heiss a. a. O. p. 488ff.

3. Morillot a. a. O. p. 142f.

4. Derselbe a. a. O. p. 146f.: . . . *ce qui la (la poésie burlesque) fit croître si rapidement et en sema la graine aux quatre coins de l'horizon, ce fut le vent de la Fronde. L'esprit d'anarchie et de révolte devait amener un soulèvement pareil dans la littérature.*

5. Derselbe a. a. O. p. 144f.

findet[6], wenden sich Lanson[7] und Brunetière[8]. Nach ihrer Ansicht offenbart sich im Heroischen, Preziösen und Burlesken dieselbe Geschmacksrichtung, und das Burleske ist weiter nichts als die komische Form des Preziösen[9]. Aehnlich äussert sich auch Birch-Hirschfeld in seiner Literaturgeschichte. Er sagt: „Auch die groteske, später burlesk genannte Dichtung scheint den Widerspruch gegen die preziöse Richtung erregt zu haben. Im Grunde aber besteht zwischen diesen beiden literarischen Erscheinungen eine enge Verwandtschaft: das preziöse Wesen ist ein gesellschaftlich verkünstelter Idealismus der Erhabenheit, des Zartsinns und der äusseren Form, und die groteske Dichtung schöpft die Nahrung ihres Witzes nicht aus den Dingen selbst, sondern aus erkünstelten, der Wirklichkeit nicht entsprechenden Voraussetzungen; gemeinsames Kennzeichen beider Richtungen ist ihre Extravaganz." Ob eine von diesen Auffassungen, und, wenn ja, welche das Richtige trifft, mag hier dahingestellt bleiben. Soviel steht fest, dass die burleske Dichtung in Frankreich nicht durch die preziöse Richtung entstanden ist, da sie vorher schon in Italien und Spanien und bekanntlich sogar schon im altfranzösischen Epos des 12. Jhdts. vorhanden war. Sie könnte durch das Preziösentum höchstens beeinflusst

---

6. Lotheissen, *Gesch. d. frz. Litt. im XVII. Jh.*, Wien 1877, Bd. I, 1, bes. p. 228.

7. Lanson a. a. O. p. 331.

8. Brunetière, *Manuel de l'hist. de la litt. frçse.*, Paris 1898, pp. 107 ff., 156 f.

9. Einen vermittelnden Standpunkt zwischen diesen beiden entgegengesetzten Ansichten sucht Heiss a. a. O. p. 655 ff. zu gewinnen. Es heisst dort u. a. p. 663: „. . . wenn eine tiefe Kluft die beiden Lager trennt, so führen doch viele Brücken von einem zum andern Ufer. Ein Gegensatz zwischen den beiden grossen Strömungen ist unverkennbar. Aber ebenso unverkennbar ist, dass sie nebeneinander herfliessen und sogar da und dort ineinander übergehen."

10. Birch-Hirschfeld, *Gesch. d. frz. Litt.*, Leipzig und Wien 1900, p. 412.

sein. Als parallele Strömung zum Preziösentum kann sie kaum betrachtet werden, da sie eben älter ist.

Wir befassen uns nunmehr mit der Burleske im *Typhon*. In äusserst witziger und gelungener Weise macht sich hier Scarron über die Giganten und Götter lustig. Er besass ja in hervorragendem Masse die Gabe des Spottes, der Ironie, und das Burleske war sein eigentliches Element, wie er es auch am Anfange des *Typhon* ausspricht:

Mais pour un poëte grotesque,
Je m'écarte trop du Burlesque;
Retournons y donc promptement,
Aussi bien c'est notre élement,
Et décrivons bien la furie
De toute la Giganterie[13]. (I p. 7.)

Der antiken Ueberlieferung gemäss, wie sie ihm Hesiod, *Theog.* 813 ff., Orpheus *Ἱεροὶ λόγοι* VIII, Apollonius Rhodius, *Argonauticon* II, 38 ff., Apollodor, *Bibl.* I, 6, 1, sowie der Scholiast zu Apollonius Rhodius a. a. O. IV, 992 (bei Comes p. 194b, 32 ff.) boten, bezeichnet Scarron die Giganten als erdgeboren[14] und erwähnt dazu auch einmal nach Apollo-

13. Scarron hat übrigens an verschiedenen Stellen seinen *Typhon* als *bouffon* bezeichnet. So im *Sonnet contre Mazarin*:

Après que d'un style bouffon
J'eus bâti mon pauvre Typhon...

cf. Morillot a. a. O. p. 138 A. 1. Aehnliche Stellen im *Epistre du Commandeur de Souvre*:

Quoy tous mes vers et mon Typhon
Helas j'en pleure, quand j'y pense,
Me serviront moins qu'un chiffon,
Et le nom de rimeur bouffon,
Sera toute ma recompense?
(T. I p. 236)

und im *Virgile travesty*:

Je qui chantay jadis Typhon
D'un style qu'on trouva bouffon . . .
(T. V p. 19).

14. So heisst es z. B.:

dor a. a. O. und Apollonius Rhodius a. a. O., dass die Erde selbst sie zum Kampf aufstachele[15]. Wiederholt macht er ferner nach Homer, *Odyssee* XI 303, Apollodor, *Bibl.* I, 6, 1 und Ovid, *Fasti* V, 35 ff. (bei Comes 195a, 32 ff.) auf ihre ungeheure Grösse, ihr wildes Aussehen und ihre Kraft aufmerksam[16]. Endlich entspricht die ganze Art und Weise, in der die Giganten gegen die Götter kämpfen, der antiken Auffassung, wie sie ihm durch die obengenannten Autoren geboten war, denn hier wie dort türmen sie Berge aufeinander[17] und sind mit Baumstämmen[18] und Felsblöcken bewaffnet[19].

Daneben zieht nun Scarron zunächst die dem antiken

Tandis que les fils de la Terre
Ne songent qu'à faire la guerre
— — — — — — — — — —.
— — — — — — — — — —
(III p. 27.)

Merkur berichtet:

Que Typhon — — — — — —
— — — — — — — — — —
. . . disoit, fer comme un Lyon,
Que bientôt malgré le Tonnerre,
Madame sa mere la Terre,
Verroit ses enfants dans les Cieux.
(IV p. 44.)

15. Athene bemerkt in der Götterversammlung:

— qu'on sçavoit bien que la Terre
Ne leur inspiroit que la guerre
(II p. 23.)

16. Die Giganten werden bezeichnet als *monstres enormes*, I p. 7, *gent brutale et fiere*, I p. 14, *grands vilains soudars* etc.

17. cf. pp. 38, 42, 43.

18. Die Riesen werden bezeichnet als *Monstres embatonnez*, II p. 25, als versehen mit *gros bâtons* III p. 32 etc.

19. Typhon bemerkt, Enceladus solle die Götter entthronen, unterstützt von seinen Brüdern:

— — — — partie armez d'arbres,
Partie aussi jettans des marbres.
(IV p. 46).

Mythus zufolge den Giganten zukommenden Eigenschaften ins Komische: *Typhon et ses compagnons deviennent à peu près semblables aux ogres dont les mères-grands racontaient les exploits aux petits enfants*, sagt Morillot[20] treffend. Was sind diese Scarronschen Giganten für gewaltige Kerle! Sie können Flüsse ohne Brücken überschreiten, sie setzen

— — les plus hautes Montagnes
Au niveau des plates Campagnes. (I p. 5.)

Dass Enceladus, der doch, so hören wir, seinen gewiss nicht kleinen Bruder Mimas noch

Pour le moins de deux ou trois picques
(III p. 29.)

überragt, infolge seiner ungeheuren Grösse nicht in den Himmel gelangen kann, haben wir bereits gesehen (cf. p. 39), dass er aber auch von abschreckendem, Furcht einflössendem Aeusseren ist, zeigt deutlich die Tatsache, dass Jupiter, sowie er seiner bloss ansichtig wird, von Entsetzen ergriffen wird, denn

A l'aspect de ce gros visage
Il pensa perdre le courage. (III p. 28.)

Eine gewaltige Kraft ist ihm eigen, der selbst der Göttervater weichen muss,

Car Encelade d'un grand tronc
D'un Cedre tres-grand et tres-long,
Luy poussant une botte roide,
Luy fit venir la sueur froide
Dont tout éperdu sans tirer
Il ne fit que se retirer. (III p. 29.)

Dabei ist er genau wie die übrigen Giganten, die von so hitziger Gemütsart sind, dass sie beim Kegelspiel nicht auskommen können, ohne sich gründlich in die Haare zu geraten, ein wüster und leidenschaftlicher Patron, und Scarron legt ihm mit vollem Recht den Namen *le temeraire*

20. A. a. O. p. 178.

(II p. 19) bei. Dieser saubere Geselle nämlich will in höchstem Zorne über die Drohung Jupiters nicht nur die Göttinnen schänden, nein, er führt noch viel Schlimmeres im Schilde:

. . . . peau de chévre ny de bouc
N'exemptera Jupin du jouc,
Je veux qu'il en courbe la teste . . .
(II p. 20 f.)

ruft er aus. Für ihn ist überhaupt Jupiter nichts weiter als ein

. . . . beau Dieu Menace-tempeste,
Dont la foudre aura beau peter
Devant qu'il me puisse arrester.
(II p. 21.)

Freilich, solche Reden hören seine Brüder, diese *maudits Geans* (I p. 7, V p. 52), diese *superbes garçons* (II p. 20)[21], gerne. Typhon ist begeistert, Mimas

De grand aise se mit à braire (II p. 21)

und das übrige Gesindel heult, macht Luftsprünge und schreit:

Vive Typhon, Malheur aux Dieux. (II p. 21.)

Wenn die eben an den Giganten wahrgenommenen Züge teils dem antiken Mythus entlehnt sind, teils mehr oder weniger offenkundig an ihn anknüpfen, so bieten die nunmehr zu besprechenden vollkommen Neues.

Neu ist in erster Linie das bereits mehrfach erörterte Kegelspiel der Giganten, durch welches Scarron mit gutem Humor die Komik nicht unwesentlich erhöht. Neu ist ferner die glückliche Idee, die Giganten als gewaltige Esser und

21. Solche für die Giganten nicht gerade schmeichelhaften Epitheta finden sich noch in grosser Menge. So heissen sie I p. 7: *Des Mutins, des mauvaises gens — Qui regrettez ne seroient gueres, — S'on les voyoit habiter bieres*, I p. 14: *canailles*, II p. 24: *grosses bestes fieres*, II p. 26: *endiablez de Geans*, III p. 31: *méchants* und *infames* etc. cf. noch III pp. 34 u. 38, V pp. 44, 49, 50.

Trinker darzustellen, denn dass sie solche sind, zeigt gleich der erste Gesang. Merkur findet sie hier nämlich damit beschäftigt, ein geradezu groteskes Mahl herzurichten. Hundert Ochsen liegen abgeschlachtet am Boden und viermal soviel Schafe stecken bereits an grossen, aus Fichten und Cypressen zurechtgemachten Bratspiessen. Wahrhaftig,

. . . grande estoit la carbonnade
Dont ils vouloient faire grillade, (I p. 14)

und Merkur hat alle Ursache zu staunen. Zur Bereitung eines derartigen Abendbrotes, denn um ein solches handelt es sich, ist natürlich ein gewaltiges Feuer nötig, und so hören wir denn, dass ein Holzstoss aufgerichtet wird, der, so sagt Scarron witzig,

. . . pouvoit rendre le bois cher, (I p. 14)

denn

. . . une forest toute entiere
Estoit du bûcher la matiere. (I p. 14.)

Mit einem wahren Heisshunger verzehren die Giganten dieses leckere Souper, um sich dann neben dem Herdfeuer zur Ruhe zu legen (I p. 16). Schon hier wird bemerkt, dass sie beim Essen auch das Trinken nicht vergessen und pro Mann, man höre und staune, *plus de cent coups* (I p. 16) geleert hätten. Dem entspricht es, wenn am Ende des dritten Gesanges diese stets durstigen Seelen sich an dem schäumenden Götterwein gütlich tun, sich betrinken und darob die Verfolgung der Götter ganz vergessen. (III p. 37.)

Nachdem wir so die Giganten im allgemeinen nach den Angaben, die hier und da gemacht werden, gekennzeichnet und naturgemäss Enceladus' Persönlichkeit aus dem allgemeinen Rahmen herausgehoben haben, weil sie auch beim Dichter besonders hervortritt, muss noch der gewaltige Anführer der Riesen, der Gigant Typhon, wie er uns bei Scarron entgegentritt, in einem besonderen Abschnitte behandelt werden.

Bei der Schilderung seiner Persönlichkeit verfährt der

Dichter genau wie vorher, bleibt also zunächst der antiken Ueberlieferung getreu und nennt Typhon einen Sohn der Erde[22] nach Homer, *Hymnus in Apollinem* 300 ff. und Hesiod, *Theogonie* 813 ff. (bei Comes VI, XXII p. 196 b, 32 ff.). Denselben Autoren und Apollodor, *Bibliothek* I, 6, 3 (bei Comes: a. a. O. p. 197 a, 37 ff.) zufolge hebt er auch seinen riesigen Wuchs, sein wildes Aeussere und seine rohe Kraft[23] sowie seine hundert Drachenköpfe[24], seine Schlangenhaare[25] und seine zahllosen Arme[26] hervor, lässt dagegen seine Schlangenfüsse und seine feuerspeienden Mäuler gänzlich, seine feurigen Augen insofern, als sie bisweilen nur vor Zorn und Erregung Flammen sprühen[27], weg. Ein Anklang an den Mythus von seiner schrecklichen Stimme, von der Hesiod *Theogonie* 822 ff. (bei Comes a. a. O. p. 197 a, 25 ff.) berichtet, findet sich darin, dass Typhon mit einer *voix d'Ours* (I. p. 15) auf die Botschaft Merkurs antwortet. Auch die durch Hesiod a. a. O. 17 (bei Comes a. a. O. p. 197 a, 20)

---

22. Et disoit, fer comme un Lyon,
Que bien-tost malgré le Tonnerre,
Madame sa mere la Terre,
Verroit ses enfans dans les Cieux ...
(IV p. 44).

23. Typhon heisst bei Scarron I p. 5: *homme étonnant* u. *l'horrible Typhon*, I p. 7, V p. 48: *grand Chef*, I p. 12: *grosse beste*, II p. 18: *homme lourd*, III p. 36, IV pp. 46 u. 47: *grand Typhon*, V p. 54: *furieux personnage*.

25. cf. III p. 36. Nur an dieser Stelle werden die 100 Drachenköpfe erwähnt. Im Anfang ist nur von e i n e m Kopfe die Rede (I p. 5). Scarron dachte sich also Typhon in der Weise, dass ein Kopf unter den vielen besonders hervorstach, wie auch das Titelkupfer deutlich zeigt.

25. cf. I pp. 8 u. 9.

26. cf. I p. 5, III pp. 36 u. 38. Diese Vielarmigkeit Typhons überträgt Sc. auch auf die übrigen Giganten, denn Merkur sagt, Jupiter würde die Giganten niederwerfen:
Malgré leurs centaines de mains.
(I p. 13).

27. cf. I p. 9, II p. 21.

verbürgte Schnellfüssigkeit Typhons wird beibehalten, aber ins Komische gezogen und übertrieben. So heisst es bei der Flucht der Götter vor Typhon scherzhaft:

Typhon en fort peu d'enjambées
Vit dans ces grandes mains tombées
Mes dames les Divinitez.

(III p. 37.)

und an anderer Stelle stark aufgetragen:

Cependant Typhon arpentoit,
Et de lieuë en lieuë sautoit
Si viste, que de Thessalie,
A passer jusqu'en Italie,
Il ne fut quasi qu'un moment,
Tant il'courut legerement.

(V p. 54.)

Solche argen Uebertreibungen begegnen nun überall, wenn von Typhon die Rede ist.

Es grenzt ans Wunderbare, wenn gesagt wird, dass seine Füsse

— — plus longs qu'un arpent

(I p. 9.)

gewesen seien, und dass der grösste Mensch seine hakenförmige Nase, mit der ihn der Dichter ausstattet, wie man ja auch leicht geneigt ist, sich ihn mit diesem Attribut vorzustellen, nur mit einem Fernrohre hätte erkennen können. (III. p. 36.)

Dagegen sind die beiden kurzen zusammenhängenden Beschreibungen Typhons, die Scarron uns im ersten und dritten Gesange gibt, ganz natürlich. - So wie ihn der Dichter schildert, wenn er sagt:

Je chante l'horrible Typhon,
Au nez crochu comme un Griffon,
A qui cent bras longs comme gaules
Sortoient de deux seules épaules,
Entre lesquelles on voyoit

Teste qui le monde effrayoit,
Teste qui n'estoit pas à peindre,
Mais teste à redouter et craindre,

und (I p. 5)

Ils (les dieux) virent cet épouvantable
Ce monstrueux, ce redoutable,
Ce grand visage de Griffon,
Cet incomparable Typhon,
Affreux, par les étranges mines
De ses cent testes serpentines,

(III p. 35f.)

so denkt ihn sich jeder, der dies Ungeheuer aus den Werken antiker Autoren kennt. Andrerseits ist nun aber Typhons Kraft wieder gewaltig gesteigert, und zwar gesteigert zum Teil bis zur Unmöglichkeit. So erscheint, wie schon vorher die Angabe, dass des Giganten blosser Fuss länger ist als ein Morgen Landes, so jetzt die Bemerkung des Dichters, Typhon habe ohne jedes Werkzeug, nur mit seinen Händen aus Felsen Kegelkugeln hergestellt, vollkommen undenkbar; dazu ist, wie jeder einsieht, niemand imstande, das konnte schon Scarron, wenn er bei dieser Gelegenheit bemerkt, wie Typhon dies Kunststück fertig gebracht habe, wisse er selbst nicht zu sagen (I p. 8), nicht begreifen, das ist also grotesk, wenn grotesk nach der Definition von Schneegans das ist, was „bis zur Unmöglichkeit übertreibt“[28]. Im Gegensatze hierzu halten sich die Darstellungen seiner Kämpfe gegen die Götter durchaus in den Grenzen des Möglichen. Freilich sind sie stark ins Burlesk-komische gewandt. Hier bietet sich dem Gigantenführer Gelegenheit, so recht seine rohe Kraft zu betätigen. Jupiters gegen ihn geschleuderter Blitzstrahl,

Qui le devoit reduire en poudre,

(III p. 36)

28. Schneegans a. a. O. p. 40.

rührt ihn nicht im geringsten, sondern veranlasst ihn nur zu niesen

A cause qu'il sentoit le souphre.

(a. a. O.)

Aber das genügt dem Dichter nicht. Vielmehr muss Typhon noch dazu ausspucken, und zwar mit solchem Getöse, dass die Götter entsetzt zur Erde fallen,

Lors tirant, comme d'un grand gouffre,
De sa bouche un rot éclatant,
Ce grand rot fit du bruit autant,
Et plus mesme que le tonnerre
Dont quelques Dieux tombans à terre
Penserent se rompre le cou.

(a. a. O.)

Darüber berstet er vor Lachen und ruft, zu seinen Brüdern gewandt,

Voila de rudes adversaires.

(a. a. O.)

Solche Worte ärgern den grimmen Mars gewaltig. Mit seiner Hacke greift er Typhon an, aber dieser fürchtet ihn nicht, sondern

Chiquenaude luy débanda
Droit au milieu de la poictrine
Et le renversa sur l'échine.

(III p. 37.)

Wie hier, so ist nun auch Jupiter in dem Kampfe gegen seinen fürchterlichen Gegner im fünften Gesange vollkommen machtlos. Seine Ohnmacht wird hier in ein noch helleres Licht gesetzt, Typhons Kraft andrerseits noch mehr hervorgehoben. Der Gigant schwingt hier in jedem seiner zahllosen Arme grosse Fichtenstämme:

Il se battoit contre Jupin
En chaque bras ayant un pin,
De chaque bras faisant la rouë.

(V p. 51.)

Jupiter sucht seine Arme zu zerschmettern, aber vergeblich,.

Car toûjours quelque bras paroit
autant de coups qu'il luy tiroit.

(a. a. O.)

Schliesslich ergreift er, um dem Kampfe endlich ein Ende zu machen, einen besonders starken Blitz und geht auf seinen Gegner los,

Pensant bien le reduire en poudre.

(a. a. O.)

Aber Typhon zerschlägt ihm seine Waffe mit einem *furieux moulinet,* und als der Göttervater einen neuen Blitz hervor holen will, da ereignet sich das, was der Leser schon lange befürchtete, Typhon packt den grossen Donnerer beim Kragen und verfährt mit ihm wie mit einem dummen Jungen,

Le traittant de maistre à valet,
Luy donnant mille craquignoles,
L'outrageant de mille paroles,
Dont le pauvre Dieu mal mené,
Eust voulu lors estre damné.

(a. a. O.)

Was nun Typhons Charakter anbelangt, so dürfte aus dem soeben Gesagten bereits zur Genüge hervorgegangen sein, dass er, wie er in körperlicher Beziehung über Riesenkräfte verfügt, so in geistiger Hinsicht von hohem Mute beseelt ist. Daneben ist er wie alle Giganten ein äusserst hitziger Herr. War schon Enceladus über die Botschaft Merkurs recht aufgebracht, so ist er es besonders. „Mein armer kleiner Sprössling der Maja", ruft er dem Götterboten zu,

Je ne dis que, daye dandaye,
A ces beaux discours gracieux
Que vous nous apportez des Cieux.

(I p. 16.)

Edler *Ambassadeur de quilles,* mach' dich schleunigst aus dem Staube, sonst fliegst du ins Heerdfeuer. Und was das zerbrochene Gläserservice betrifft,

Je n'en ay pour vostre grand Dieu.

(a. a. O.)

Verschwinde also eiligst,

Allez, vostre dépesche est faite,
Tirez vous d'icy brague nette.

(a. a. O.)

Ist diese Scene rein komisch, so erscheint in dem wilden Beschluss, den Typhon, noch voller Erbitterung über Merkurs Worte, Scarrons Bericht zufolge, gegen die Götter fasst, das Komische mit dem Fürchterlichen gepaart. Wir hören nämlich, dass unser Held, wenn er erst die Weltherrschaft an sich gerissen hat, beabsichtigt,

Aux uns de leur raser les nuques,
Des autres faire des Eunuques,
Et distribuer aux Geans
Les Déesses et leurs enfans,
Pour en faire des choux, des raves.

(II p. 17f.)

Wir beleuchten nunmehr noch kurz diejenigen Züge, in denen uns Scarron bei der Beschreibung von Typhons Persönlichkeit direkt Neues bietet, und konstatieren zunächst, dass jener gewaltige Kämpe gleich seinen Brüdern kein Kostverächter ist, sondern über einen geradezu beneidenswerten Appetit verfügt. Denn, wenn wir Scarron Glauben schenken dürfen, so hat er sich vor dem Kegelspiel gehörig den Bauch vollgestopft, hat gegessen,

Jusqu'à ventre déboutonné.

(I p. 8.)

Und dass gerade er, was das Trinken anbelangt, es hierin den übrigen Giganten noch zuvortut, zeigt die Tatsache, dass der Schalk Scarron in der allgemeinen Betrunkenheit, die unter den riesigen Gegnern der Götter bei Gelegen-

heit ihres Einfalls in den Himmel ausbricht, seine Figur besonders hervorhebt. Voll des süssen Göttertrankes, gibt er hier seiner weinseligen Stimmung dadurch Ausdruck, dass er sich wie ein Narr gebärdet. Es ist auch weiter nichts als ein Ausfluss dieser selben Stimmung, verbunden mit dem Gefühl der Freude über die Flucht der Götter vor ihm, wenn er, vor Lachen sich schüttelnd, *mille plaisants gambades* aufführt, ausruft:

Jupiter est sanglé
Et je le tien comme en un blé,
(III p. 38)

und, damit noch nicht genug, unflätigerweise nicht ansteht, im Olymp sich unanständig aufzuführen, zu machen

. . . . au Ciel mille petarades.
(a. a. O.)

Wenn wir so Typhon als einen rohen und unbändigen Burschen kennen gelernt haben, so müssen wir uns andererseits wundern, dass gerade er bisweilen als derjenige erscheint, der Ruhe und Ordnung stiftet. Er ist es, der den beim Kegelspiel unter den Giganten ausbrechenden Streit schlichtet (I p. 8), er ist es auch, der verhindert, dass dem Götterboten ein Leid angetan wird (I p. 16). Vergessen wir aber nicht, dass er die Rolle eines Befehlshabers spielt, so erscheint dies erklärlich. Ziehen wir endlich auch in Betracht, dass er seinen Brüdern geistig weit überlegen ist, denn Scarron behauptet, und der Höhepunkt der Komik ist erreicht, plötzlich, gänzlich unvermittelt, dass Typhon ein welterfahrener Mann, ein grosser Politiker, Mathematiker und Gelehrter gewesen sei (III p. 36). Daneben wird in demselben Zusammenhange auch seine Fertigkeit im Reiten hervorgehoben[29].

29. Alle diese Bemerkungen, behauptet Scarron, ob absichtlich oder unabsichtlich Nat. Comes entlehnt zu haben (III p. 36), sie sind aber, wie später dargelegt werden wird, aus Rabelais genommen (cf. weiter unten).

Wie die Giganten, so werden nun auch die Götter bei Scarron Gegenstände des Witzes und Spottes. Ja, gerade sie tragen den Löwenanteil an der komischen Wirkung, die Scarrons Epos auf uns ausübt. Von jeher ist daher der Götterburleske im *Typhon* besondere Beachtung geschenkt worden. So analysiert Gautier sie in seiner äusserst geschickten Inhaltsangabe des *Typhon* ausführlich[30], Morillot charakterisiert sie kurz, aber treffend[31], und Heiss bespricht sie eingehend[32].

Auch wir wollen im folgenden die Scarronschen Göttergestalten einer ausführlichen Betrachtung unterziehen.

Scarron führt uns die grossen Götter des Altertums als ganz gewöhnliche Sterbliche vor Augen, er travestiert sie in krassester Weise und amüsiert dadurch bei seiner leichten und ungezwungenen Manier den Leser aufs köstlichste. Dazu kommt, dass zur Erhöhung dieses komischen Effektes die ganze Diktion des Gedichtes, der leichte und nachlässige Stil, der durchwirkt ist von veralteten oder fast ungebräuchlichen, mundartlichen oder frei erfundenen Ausdrücken[33], besonders aber das in umfangreichem Masse gebrauchte Motiv des Anachronismus wesentlich beitragen. Infolge der häufigen Anachronismen vergisst auch der Leser oft ganz, dass die Handlung sich im Altertum abspielt. So ist schon der Wohnsitz der Götter, der Olymp, eigentlich weiter nichts als eine befestigte Stadt. Starke Mauern umgeben sie, mehrere Tore verschaffen Eintritt zu ihr. Ein kleiner Auslug ermöglicht es, dem anrückenden Feinde empfindlichen Schaden zuzufügen (cf. p. 39). Zu Beginn des Kampfes läutet die Sturmglocke (III p. 30). Die Götter, die von Jupiter selbst einmal als *citadins* bezeichnet werden (cf. p. 40), führen in dieser Stadt ein Herrenleben. Sie laben sich am Opferdufte

30. Gautier a. a. O. p. 359f.
31. Morillot a. a. O. p. 175ff.
32. Heiss a. a. O. p. 513ff.
33. cf. das Verzeichnis bei Morillot a. a. O. p. 384ff.

und füllen sich den Bauch mit Nektar, den ihnen die Göttinnen kredenzen,

Resolus de boire et reboire
Pour le moins jusqu'à la nuict noir.

(I p. 9.)

Halten diese Schlemmer eine Beratung ab, so werden wir dabei stark an eine irdische Ratsversammlung erinnert[34]. Wir sehen sie nämlich in einer genau nach Rang und Würde jedes einzelnen geregelten Reihenfolge den Sitzungssaal betreten (II p. 22), auf Sesseln, die mit Mokade überzogen sind, Platz nehmen und beim Sprechen eine bestimmte Ordnung wahren (II p. 23). Dabei sind sie nun in ihrer Eigenschaft als Krieger ganz erbärmliche Feiglinge. Schon als Typhons Kegel in den Himmel fliegen und sie aus ihrem Zechgelage aufschrecken, ergreift sie eine solche Furcht, dass zitternd und zagend

. . . . presque perdus il se tirent;
Telle fut la confusion
De la celeste Nation.

(I p. 10.)

Der Kampf mit den Giganten ist absolut nicht nach ihrem Geschmack, aber als sie Jupiters Rüstungen sehen, machen sie doch schliesslich

Bonne mine à fort mauvais jeu

(II p. 22.)

Sie wissen wohl, dass ihre Stöcke sowie ihre Hellebarden und Stutzbüchsen, mit denen sie wie Soldaten des dreissigjährigen Krieges bewaffnet sind (III pp. 28 und 30), ihnen gegen ihre gewaltigen Gegner nicht viel nützen, und so erscheint ihre Furcht berechtigt. Aber etwas mehr hatten wir doch von ihnen erwartet, als dass sie beim Anblick Typhons leichenblass werden und fassungslos Gott um Beistand anflehn:

34. cf. Gautier a. a. O. p. 364.

Là dessus un bruit furieux
Fit perdre la couleur aux Dieux:
Ce bruit, plûtost cette tempeste,
Leur ayant fait tourner la teste,
Ils dirent Dieu soit avec nous,
Car, helas! ils tremblerent tous.

(III p. 35.)

Und nun sehe man sich erst die Flucht der Götter nach Aegypten an. Köstlich wird hier die Burleske Scarrons, wenn er uns schildert, wie diese bemitleidungswürdigen Tiergestalten, diese *gend'armes peureux* (III p. 37), Reissaus nehmen, und wie diese ganze Göttermaskerade (III p. 38) eilenden Schrittes, blassen Antlitzes, traurigen Auges, gesenkten Hauptes, mit leeren Taschen, fluchend

— — ny plus ny moins que des Masques
Qui viennent de perdre un Momon,

(IV p. 39)

dahin eilt,

Chacun traversant les guerets,
Faisant à part mille regrets,
Tant de se voir sans nulles bottes
Patrouiller au milieu des crottes,
Que de leur bagage perdu,
Qui ne leur sera point rendu.

(a. a. O.)

Allerdings wird den armen Göttern in dieser Schmach und Erniedrigung ein Trost zu teil in der freundlichen Aufnahme, die sie bei den Bewohnern von Memphis finden. Besonders Jupiter scheint hier zunächst wieder ganz die Rolle des den Menschen Furcht einflössenden Donnerers spielen zu wollen und der Hohepriester und die Aeltesten ziehn ihm entgegen, ihn zu ehren (IV p. 43). Aber Scarron kann nicht lange mit seinem beissenden Spott an sich halten,

35. Morillot a. a. O. p. 175.

und Jupiter sinkt sofort wieder von seiner Höhe herab, wenn der Schalk uns verrät, worin denn eigentlich diese Ehrung des Göttervaters besteht. Für einen gewöhnlichen Sterblichen mögen die Geschenke, die ihm hier angeboten werden, ja ganz nützlich sein, für einen Gott aber sind sie höchst lächerlich. Was soll er denn mit vier Fässern Balsam, einer Menge Fische, ungefähr zweihundert Krokodilen,

Vingt Jchneumons, cinq cens anguilles,
Trois Hipopotames privez,

(IV p. 44)

und nun gar erst mit zwei Paar Waschhandschuhen! Jupiter wird überhaupt von Scarron am ärgsten mitgenommen und die Worte Morillots *Jupiter est le plus maltraité* bestätigen sich vollkommen. Zwar ist er der Beherrscher der Götter, aber was ist er für eine klägliche Gestalt gegen den Jupiter des Altertums! Er ist auch ausgerüstet mit Donner und Blitz, den Abzeichen seiner Würde, aber sind das dieselben Werkzeuge, mit denen er im Altertume alles zu Staub zerschmetterte? Es sind schlecht funktionierende Instrumente, deren Jupiter eine grosse Menge, und zwar in allen möglichen Arten besitzt: In der Götterversammlung hat er nur einen kleinen, wenige Schritte tragenden Blitz bei sich,

Non pas de ceux là qu'il jettoit,
Car il eust trop senty la poudre,
Mais seulement un petit foudre
Qui ne portoit que douze pas,
Et souvent ne les portoit pas,

(II p. 23.)

Im Kampfe führt er stärkere (III pp. 30 und 36, IV p. 45, V pp. 49 und 51). Donner stehen ihm in den verschiedensten Grössen zur Verfügung, von denen die gebräuchlichsten sind ein *petit tonnerre de poche* (V p. 52) und ein *long tonnerre à giboyer* (V p. 54).

Ueber seine Kleidung erfahren wir Genaueres nur bei

Gelegenheit der Göttersitzung. Hier ist er angetan mit einem blauen schleppenden Gewande. Sein Aufputz ist fast weibisch, denn seine Haare sind von einem kostbaren Bande durchflochten und wegen ihrer Länge auf dem Haupte aufgetürmt (II p. 23). Seine ganze Figur erinnert sehr an die parodierten Göttergestalten im *Mimus*, dem grossen griechisch-römischen Volksschauspiele[36], von dem später noch die Rede sein wird. Wahrhaft hervorragende Eigenschaften zieren nun diesen mächtigsten der Götter. Im ersten Gesange wird er uns als Trunkenbold geschildert, der seinen Rausch ausschläft:

Juppiter le lance-Tonnerre
Dormoit ayant bû trop d'un verre.
(I p. 9.)

Dabei ist er ein arger Schwerenöter, welcher

— — — du Ciel toujours guigne
Quelque pucelle en droite ligne,
(I p. 13)

und nachts sich umhertreibt (II p. 17). Dass er besonders klug, geschweige denn allwissend ist, wird niemand behaupten wollen, der hört, dass er von der Unmöglichkeit, die Giganten ohne Hilfe eines Sterblichen zu besiegen, durch einen Brief Saturns in Kenntnis gesetzt, sich absolut keinen Rat weiss, wer dieser Sterbliche sein könne, bis ihn schliesslich Athene auf Herkules hinweist. Was an dieser Stelle jedoch vor allem einen äusserst komischen Eindruck macht, das ist jener Brief, einmal, weil er unfrankiert ist, und dann weil er starke Anachronismen enthält, insofern als Saturn zu jener Mitteilung erst durch eine ihm in Rom zu teil ge-

---

36. cf. Reich: *Der Mimus*, 2 Bde., Berlin 1903, I, 2 p. 593: „Phantastisch genug muss es auch im Götterminus zugegangen sein, wo sich, wie wir gezeigt haben, Götter und Heroen, tragische Figuren mit Maske und Onkos, mit langen schleppenden Prunkgewändern und Kothurn, mit Alltagsmenschen in der gewöhnlichen Kleidung des Lebens, ja mit burlesken Narren im Clownkostüm mischten".

wordene und dann von Nostradamus[37] und einer alten Zigeunerin bestätigte Prophezeihung veranlasst worden sein will (III p. 33f.). Zeigt sich Jupiter hier als ziemlich beschränkt, so trägt er bisweilen auch ein seiner Würde wenig entsprechendes, aufgeregtes Wesen zur Schau. Längst ist er den Göttern als alter Brummbär und Polterer bekannt, und deshalb sucht auch Venus, als er mit Donnerstimme nach der Ursache des Lärms, den die in den Himmel fliegenden Kegel verursachen, fragt, ihm die Wahrheit zu verheimlichen. Aber das erregt ihn gerade, und er schimpft die schöne Liebesgöttin derbe aus, so dass ihr die Schamröte ins Gesicht steigt. Diese ganze burleske Situation im hohen Olymp aber erscheint um so sonderbarer, als Scarron nun plötzlich wider jedes Erwarten des Lesers mit einer sprachgeschichtlichen Untersuchung kommt und, an die der Venus von Jupiter zugefügte Beleidigung:

Taisez-vous, petite putine,

anknüpfend, in Parenthese hinzufügt:

Du depuis on a dit putain,
Au lieu de tine mettant tain,
Et Cipris au lieu de Ciprine,
Tant nôtre langue se rafine,
Et toûjours se rafinera
Tant que François on parlera.

(I p. 10.)

Wie diese Verse, so sind auch die folgenden äusserst amüsant. Da hören wir, dass Jupiter immer noch in höchster Erbitterung zweimal beim Koran schwört (I p. 10), dann den Momus, der die ganze Sache ins Lächerliche zu ziehen sucht, den Kopf zurecht setzt:

---

37. Diese Stelle spielt an auf Prophezeiungen des im XVI. Jh. lebenden Gelehrten Nostradamus. Dass der Tod des Königs von England und anderer Personen von ihm vorhergesagt worden sei, erwähnt Naudé: *Le Mascurat, ou de tout ce qui a été imprimé contre le cardinal Mazarin*, s. a. et l., p. 683f.

. . . . Maistre bouffon,
Quand je me fâche tout de bon,
Je vous deffends la raillerie,
Quand il faudra rire qu'on rie,
Mais aujourd'huy je veux sçavoir
Quel mortel a bien le pouvoir
De me troubler à table,

(I p. 11)

und schliesslich, nachdem Typhon als der Schuldige ermittelt ist, in herrischer Weise Merkur die Worte zuruft:

Holà hau! enfant de Cilene,
Pren tes deux jambes à ton coû,
Et cour aussi viste qu'un fou,
Va trouver cette grosse beste,
Et me luy lave bien la teste,
Apprens-luy bien ce que je puis,
Ce qu'il est, et ce que je suis,
S'il pense ainsi faire des siennes,
Qu'à la fin je feray des miennes,
Et qu'il fera bien s'il me croit,
Desormais de charier droit;
Je n'en diray pas davantage.
Va viste faire ton message,
Et pense à le faire si bien,
Qu'on ne trouve à redire à rien.

(I p. 12.)

Wir müssen wirklich sehr für Typhon und die Giganten fürchten, wenn wir so den gewaltigen Zorn des Beherrschers der Götter und Menschen kennen lernen, aber wir sehen bald, dass er nur ein eitler Prahlhans ist, und dass seine Worte seinen Taten nicht entsprechen. Im Gigantenkampfe selbst nämlich vermag er zunächst nichts auszurichten, wie bereits gezeigt worden ist (cf. pp. 58f., 60f.). Was bleibt also weiter übrig, als dass schliesslich vor Typhon

Le bon Jupin sans dire gare,
Tres-vergogneusement demare,

(III p. 37)

oder, wie es zu Anfang des Gedichtes heisst,

Sauve qui peut aux Dieux cria,
Et depuis la Voute Estoilée
S'encourut à bride avallée
Aussi timide qu'un Conil
Jusques au rivage du Nil.

(I p. 7.)

Und welch' erbärmliche Figur gibt er nun erst ab, als er mit seinen Getreuen nach Aegypten flieht. Scarron, „der Archetypus des Burlesken", wie ihn Fournel nennt[38], hält es für seine Pflicht, unter den übrigen Göttern ihn noch besonders in seiner ganzen Kläglichkeit vor Augen zu führen, und macht ihn zur reinen Karrikatur. Nicht nur muss er als Widder durch den Kot traben, nein, er muss sich noch dazu einen Dorn in den Fuss treten, muss infolgedessen hinken und sich schliesslich vor Erschöpfung ins Gras niederlegen. Seine ganze elende Lage kommt ihm hier zum Bewusstsein und fassungslos wendet er sich an die übrigen Götter mit den Worten:

Helas, mon Dieu, que dira-t'on,
De Jupin devenu mouton?
Et que diront de nous les hommes
Au piteux estat où nous sommes?

(IV p. 40.)

Von hier ab wird nun die burleske Satire Scarrons gegen Jupiter wesentlich schwächer, kommt dann noch einmal mit voller Kraft in der Beschreibung des Kampfes des Göttervaters gegen Typhon, worüber bereits gesprochen worden ist (cf. p. 60 f), zum Ausbruch und nimmt am Schlusse des Gedichtes endlich ganz ab. Hier wird Jupiter wieder

38. Fournel a. a. O. p. 276.

in seine Rechte eingesetzt, ist wieder der grosse Donnerer und mächtige Besieger Typhons, hierher würden die Worte des Dichters passen:

D'ailleurs, un tres-grand personnage,
Plein d'honneur, esprit et courage.

(II p. 17.)

Was nun die übrigen Götter im *Typhon* anbetrifft, so nimmt Scarron nächst Jupiter besonders Merkur und Mars aufs Korn. Merkurs Funktion als Götterbote dient ihm als willkommene Zielscheibe seines Spottes. Jupiters und Majas Sohn sinkt hier zur Rolle eines den übrigen Göttern garnicht ebenbürtigen Dieners herab. Den ganzen Tag ist er auf den Beinen, um seines gestrengen Vaters Aufträge auszuführen. Darüber darf er aber nicht murren, vielmehr müssen solche Befehle eine hohe Ehre für ihn sein, und dass sie es sind, zeigt sein ganzes Gebahren bei der Entgegennahme von Jupiters Botschaft an Typhon. Er verneigt sich:

D'une fort gentille maniere,
Et sortit, mais à recullons,
De peur de montrer les tallons,

I p. 12)

dann nimmt er seine Insignien, unter welchen besonders die erst frisch besohlten Flügelschuhe auffallen, und begibt sich zu den unverschämten Giganten.

Er kanzelt sie, der Weisung seines Gebieters folgend, gehörig ab; Scarron hätte sich nicht besser über den allzueifrigen Götterboten lustig machen können als durch diese im derben und trivialen Schulmeisterton gehaltene Zurechtweisung. Frei von Blödigkeit, wie er ist, und wie das ja auch sein Geschäft mit sich bringt, hält sich Merkur nicht lange mit Vorreden auf, sondern platzt gleich los:

Jupiter plus grand que vous tous,
Mille fois plus grand fussiez-vous,
Vous mande avec vos riches tailles,
Que vous n'estes que des canailles,

Particulierement Typhon
Luy semble un tres-mauvais bouffon,
D'avoir de quilles ou de pierres
Osé casser ses plus beaux verres
Si c'est querelle d'Alemant,
C'est bien manquer de jugement
De ne redouter pas la foudre
Dont il mit les Titans en poudre,
Ces grands hommes qu'il a perdus,
Devroient bien vous avoir rendus
Moins entreprenans et plus sages. (I p. 15.)

Aber eure Dreistigkeit, so fährt er fort, wird verziehen werden, wenn

. . . . dans trois ou quatre jours,
Maintenant qu'ils ne sont plus courts.
L'un de vous aille sans remise
Droit à la ville de Venise,
D'où, cent verres de compte fait,
(Car pour remeubler tel buffet
Il faut pour le moins la centaine)
Devant la fin de la semaine
Humblement luy seront portez,
Par ce moyen vous évitez
Les traits du courroux redoutable
De ce grand Dieu tres-equitable. (I p. 15.)

Doch diese Rede übt, wie wir bereits erwähnten, auf die Giganten nicht die gewünschte Wirkung aus (cf. pp. 37 u. 60f.), und unter dem Hohngelächter der erbosten Wüstlinge muss sich Merkur zurückziehen.

Aber wohin soll er sich nun wenden? Es ist bereits Abend, und die Himmelstore sind schon geschlossen. So muss er denn auf der Erde bleiben und sieht sich, um nicht von Strassenräubern ausgeplündert zu werden, gezwungen, die Nacht in dem Gipfel einer Eiche zuzubringen (II p. 17).

Jedoch alles Ungemach hätte der arme Wicht ja gerne

ertragen, wäre nur sein Gebieter mit ihm zufrieden gewesen. Indessen dieser ist, als sein Diener alles wortgetreu berichtet und zur Bekräftigung der Glaubwürdigkeit die Bemerkung:

Puissay-je avoir dans peu de temps
La galle qui dure sept ans,
Si j'adjoûte on je diminuë,
C'est la verité toute nuë,
Ce que je vous dis icy d'eux,
Aussi vray que nous sommes deux (II p. 19)

hinzufügt, durchaus nicht entzückt von der Erfolglosigkeit seiner Sendung, hört garnicht weiter auf seine Beteuerung, sondern hat als Antwort nur die Worte übrig:

. . . . allez déjeuner,
Et ne manquez aprés disner,
De donner ordre qu'on assemble
Toutes les Deïtez ensemble. (II p. 19.)

Dies komische Bild, welches uns Scarron so von Merkur entwirft, wird ergänzt hauptsächlich im vierten Gesange bei Gelegenheit des Aufenthaltes der Götter in Aegypten. Wiederum ist er hier der den Befehlen seines Herrn blind gehorchende Diener, daneben aber knüpft Scarron an einen andern mythologischen Zug, seine Eigenschaft als Gott der Diebe und Kaufleute, an. Merkur erhält hier von Jupiter den Auftrag, den Göttern in Memphis Kleider zu kaufen, und dem darf er sich nicht widersetzen. Bewunderungswürdig ist nun die Durchtriebenheit, die er bei der Ausführung dieses Auftrages an den Tag legt. Vorerst muss er selbst sich ein Gewand beschaffen:

Car entrer tout nud dans la ville
La chose seroit incivile. (IV p. 40).

Jupiter hatte ihm daher bereits an die Hand gegeben, sich einfach aufs Stehlen zu legen, und diese Weisung beherzigt Merkur sofort. Er nimmt Storchgestalt an und

. . . . voyant certaine assemblée
D'hommes nuds qui le long du Nil

Cherchoient des nids de Crocodil,
Il s'en alla l'aisle baissée,
Comme une Cigogne lassée,
S'asseoir auprés ces gens-là:
Eux alors crians, prenons-la,
Coururent aprés la Cigogne:
Le Dieu tant soit peu d'eux s'esloigne,
Feignant toûjours d'estre bien las:
Puis soudain tournant sur ses pas
D'un de leurs habits il s'empare
Et tres joyeusement s'en pare. (IV p. 40 f.)

Dann verwandelt sich der listige Götterbote in einen Knappen, so dass die Krokodilseiersucher infolge dieses für sie unerhörten Wunders entsetzt davon laufen, geht nach Memphis und ersteht bei einem Juden für dás Perlenhalsband der Venus die ersehnten Kleidungsstücke, welche er auf einem von Pharaos Stallmeister erworbenen Esel fortschafft.

Diesem geradezu unersetzlichen Faktotum Merkur ist nun der grimme Kriegsgott an Schlauheit in keiner Weise ebenbürtig. Mars der Dummkopf, *qui n'eut jamais de cervelle* (II p. 23), wird uns im ersten Gesange in recht drastischer Weise als ein alter, dem Trunke ergebener und fortwährend fluchender Haudegen von wenig feinem Benehmen geschildert:

Pour Mars il prenoit du Petun,
Méprisant tout autre parfum:
Car depuis que dans la Hollande,
Où sa renommée estoit grande,
A petuner il s'estoit mis,
Comme on fait tout pour ses amis,
Sans cesse ce traisne-rapiere
Prenoit petun et beuvoit biere:
Et de vouloir l'en empescher
C'estoit vouloir un sourd prescher,
Car il n'estoit pas amiable,

Ains juroit Dieu comme un vray Diable,
Vray signe qu'il avoit esté
Nourry comme un enfant gasté. (I p. 9.)

Dabei ist er ein grosser Aufschneider, vorlaut und ruhmredig in Worten, übereilt und unvorsichtig in Taten. In der Götterversammlung spielt er den *capitaine Fracasse, le tranche montagne*[39]. Immer will er gleich loshauen, ohne die Folgen zu erwägen. Das Heer der fliehenden Giganten hätte er am liebsten gleich bis zur Vernichtung verfolgt, ohne an eine Ueberrumpelung zu denken (III p. 31). Fast hätte er auch im vierten Gesange Jupiters ganze List zu Schanden gemacht und wäre vorzeitg aus dem Hinterhalte, in dem die Götter lagen (cf. p. 43), hervorgebrochen, solcher Kampfeseifer beseelt ihn. Nur mit der grössten Mühe kann man ihn zurückhalten,

Il falut le tenir à quatre
Dont Jupiter bien fort s'offença,
Et quasi deux fois le cassa. (IV p. 47.)

Aber mit seiner Kriegstüchtigkeit und seinem Mute ist es bei alledem nicht weit her, denn beim Anblick des Enceladus wird ihm doch recht bange ums Herz,

Non sans raison, craignant le choc
D'un Geant ferme comme un roc, (III p. 32)

und in einer für ihn, aber auch für den Giganten wenig ruhmvollen Weise endigt dies so vielversprechende Renkontre:

Car aussi-tost qu'ils se joignirent,
Par malheur ils s'entrecraignirent;
Glaives pourtant furent tirez
Car ils estoient trop éclairez.
L'un dit, je demande la vie,
Et l'autre, comme par envie
Cria, je la demande aussi,
Et la noise finit ainsi (III p. 32.)

39. Gautier a. a. O. p. 364.

So entgeht der edle Kriegsgott diesmal noch seinem Schicksale, aber bei Gelegenheit seines Kampfes gegen Typhon ergeht es ihm schlechter. Doch haben wir hierüber schon berichtet (cf. p. 59).

Weniger eingehend behandelt Scarron die übrigen Götter, ohne dass aber deswegen seine Ironie weniger scharf wäre. Saturn,

Vieillard severe et taciturne,
Venoit apuyé sur sa faux,
De peur de faire des pas faux,

(II p. 23)

und wird in der Götterversammlung in einem bequemen Grossvaterstuhl placiert, auch hat er sehr unter der Gicht zu leiden (III p. 33). Neptun, *le Dieu du moite Element* (II p. 24), ist weiter nichts als ein „anmassender Dummkopf[40].“ Man denkt wunder, welche gescheiten Reden er in der Götterversammlung halten will, denn er hustet und räuspert sich vernehmlich. Statt dessen aber schwatzt er das allertrivialste Zeug. Drei Ratschläge will er erteilen, und zwar als ersten den,

. . . . que par chaque porte
On n'entre et ne sorte pas tant.

(II p. 24.)

Aber schon beim zweiten bleibt er stecken, der Aermste hat den Faden verloren, und die Götter lachen ihn aus.

Ebenso derbe ist der Gott des Weines verspottet; rät er doch, die gewohnte Götterkost aufzugeben und statt ihrer zur Stärkung und Neubelebung des Mutes zum bevorstehenden Kampfe saftige Schinken und schäumenden französischen Wein einzuführen:

Quittons, quittons là l'ambroisie,
Comme une viande mal choisie,
Et nous adonnons aux jambons,

40. Morillot a. a. O. p. 176.

Qui sont si savoureux et bons,
Laissons le Nectar aux malades,
Aussi bien que les limonnades
Et que l'on fasse entrer ceans,
Vin de Bourgogne et d'Orleans,
Et vous verrez que mes menades,
Feront de telles algarades
A ces Monstres embatonnez,
Qu'ils en auront un pied de nez,
Et que nons aurons la victoire.

(II p. 25.)

Wenn aber Schneegans Bacchus wegen dieser begeisterten Rede nun gleich einen widrigen Schlemmer und Trunkenbold nennt[41], so geht er doch wohl zu weit. Widrig ist eher die Gestalt Silens, dieses Urtypus eines Säufers, auf den Scarron die ganze Schärfe seines beissenden Witzes anwendet. Ein graubärtiger (I p. 12), stets betrunkener Alter mit dickem Bauche und rotem versoffenen Kupfergesichte (III p. 33), reitet er auf einem Esel, von dem Scarron ganz genau weiss, dass er aus Mirebeau stammt (III p. 35). Stets führt er am Sattelknopfe eine grosse Flasche Rebensaftes mit sich (V p. 51).

Unter den übrigen Scarronschen Göttergestalten verdient noch hervorgehoben zu werden die Figur des Momus, dieses *Maître bouffon* (I p. 11), den Morillot[42] treffend das Abbild Scarrons nennt. Seine mythologische Rolle als Gott des Scherzes und Hofnarr Jupiters ist im *Typhon* stark übertrieben. Dieser Schelm, dessen nie versiegender Humor überall Lachen erregt, vor dessen Spottsucht aber auch nichts bestehen kann, ist hier von einer kolossalen Unverschämtheit und Dreistigkeit. Vor niemandem hat er Respekt, selbst vor Jupiters Zorn nicht! Köstlich sind seine Witze,

41. Schneegans a. a. O p. 461.
42. Morillot a. a. O. p. 177.

die er in der Götterversammlung zum besten gibt. Dem in seiner Rede steckenbleibenden Neptun, der seine einfältigen Ratschläge ein andermal mitzuteilen verspricht, ruft er, vor Lachen berstend zu:

Ne manquez donc pas de les dire,
— — — — — — — — — —
Car ces advis sont des plus beaux,
(II p. 24.)

Bacchus mit seinen weinseligen Plänen kann er natürlich nicht ungeschoren lassen, und auch Jupiter bekommt dabei einen Seitenhieb:

Viste qu'on me luy donne à boire,
Dit Mome car, il a bien fait,
Et nous ferions bien en effet
De boire sans faire la guerre
Pour la simple patte d'un verre,
Outre qu'ayant toûjours la paix,
Nous n'aurions la guerre jamais.
(II p. 25.)

Selbst dem ganz vernünftigen Vorschlage Vulkans muss er sein Teil hinzufügen. Freilich kann er dessen Ansicht, die Himmelsfenster zu vergittern, nur beistimmen, aber hier ruft wieder der in seinen Worten:

Ainsi quand Corbie fut pris
On dit que quelques bons esprits
Ordonnerent qu'on fit des grilles
Pour se garantir des soudrilles
Du redoutable Jean de Vert
Qui lors les avoit pris sans vert,
(II p. 26)

steckende Anachronismus die komische Wirkung hervor.

---

43. Anspielung auf die Eroberung Korbies durch Joh. v. Werth im Jahre 1636; cf. Barthold; *Joh. v. Werth*, Berlin 1826, p. 61 f. *Je vous prends sans vert* ist Anspielung auf ein damals übliches Gesellschaftsspiel; La Fontaine schrieb ein Stück unter diesem Titel. Derselbe Reim

In gleicher Weise wird auch die holde Weiblichkeit des Olymps zum Gegenstande einer burlesk-komischen Satire gemacht.

Juno hat in keiner Hinsicht die Eigenschaften einer Himmelskönigin. Sie ist ein dem Trunke ergebenes Weib, ohne jegliches Anstandsgefühl, von dem wir gleich im ersten Gesange einen sehr schlechten Begriff bekommen, wenn es heisst:

Junon qui n'avoit moins bû
Dormoit sur un lit à cul nu.

(I p. 9).

Ihr edler Herr Gemahl macht ihr leider viel Kummer. Nur zu oft muss sie mit scheelen Blicken und einer *mine de Guenon* (I p. 13) bemerken, wie er auf Freierfüssen wandelt, nur zu oft sieht sie sich veranlasst, ihm Gardinenpredigten halten zu müssen (II p. 17). Auch die schöne Liebesgöttin erscheint in einem recht bedenklichem Lichte. Sie ist weiter nichts als ein feiles Frauenzimmer, eine *belle gouge* (I p. 10). Wunder muss es eigentlich nehmen, dass Scarron nicht näher auf ihr unerlaubtes Verhältnis zu Mars eingeht, worin sich ihm doch eine selten günstige Gelegenheit geboten hätte, mit der ganzen Gewalt des Spötters einzusetzen. Hier deutet er nur an, indem er den Kriegsgott als den *tres-humble valet* der Venus bezeichnet (V p. 53) und sie ein anderes Mal, als ihr Galan Jupiters Zorn auf sich geladen hatte, Verzeihung für ihn erbitten lässt:

. . . Venus la mere d'Enée
Fit que sa faute pardonneé,

---

begegnet übrigens auch im *Epistre à Monseigneur le Duc d'Anguien.* (T. I p. 225):

Le Bavarios est desia pris sans vert.
Et n'en deplaise aux sire Jean de Vert,
Qui fit des mieux à gagner la guerite,
Sa belle Armée est toute déconfite.

Jupiter rien n'en temoigna,
Et le voyant le bien-veigna.

(IV p. 47.)

So werden Juno und Venus und hier und da auch wohl andere Göttinen recht drastisch und unzweideutig verhöhnt. Nur hinsichtlich der Musen legt sich Scarron mehr Reserve auf und zeigt, dass er auch in feinerer, deswegen aber nicht weniger wirkungsvollen Weise zu geisseln versteht. Er schildert sie als „gelehrte Blaustrümpfe" und lässt sie

Assises dessus des bancelles

(II p. 13)

im Auftrage Jupiters verfasste, für irgend welche Schönheiten, an denen der Göttervater Gefallen gefunden hat, bestimmte Liebesgedichte,

Sur des chagrins, sur des absences,
Et sur des plaisirs accordez

(I p. 13)

prüfen und sie dem bei ihnen zu Gaste weilenden Merkur zur Beurteilung vorlegen.

Wenn Scarron so, wie wir eben gezeigt haben, die Götter vollkommen anthropomorphisiert, und wenn niemand behaupten wollen wird, dass trotz des, eben nur dem antiken Mythus zu liebe, dem *Typhon* gegebenen Ausganges Jupiter der Donnerer über jenen travestierten *Jupin* den Sieg davontrage, so hatte doch gerade wegen dieser abwechselungsreichen und dank der Kürze des Gedichtes nicht ermüdend oder gar abstossend wirkenden Götterburleske Scarrons Epos damals zwanzig Jahre hindurch einen grossen Erfolg. Auch die moderne Kritik hat sich sehr günstig darüber geäussert. So sagt Gautier: *La gigantomachie . . . . . abonde en vers plaisantes, en manières de dire originales, en idiotismes qui*

---

44. Schneegans a. a. O. p. 17, cf. auch Morillot a. a. O. p. 177: *Ne dirait-on pas un bureau d'esprit tenu par quelques Catos ou Madelons sur le retour?*

sentent bien leur territoir[45]. Morillot bezeichnet den *Typhon* als . . . . *œuvre amusante à laquelle peuvent prendre plaisir même ceux qu'irrite le travestissement sacrilège du Virgile*[46] und Junker hält ihn gleichfalls für interessanter als den *Virgile travesti* und lobt die gelungene Charakterzeichnung[47]. Alle diese günstigen Urteile haben ihre volle Berechtigung, und man kann sich ihnen nur anschliessen[48].

Wir haben jetzt ausführlich Scarrons *Typhon* und seine Quelle behandelt und wir können nunmehr zusammenfassend sagen, dass Scarron, was den Inhalt seines Epos im allgemeinen anbelangt, in den wesentlichsten Punkten sich an seine Quelle anschliesst und von den ihm dort vorliegenden Autoren besonders Apollodor und Ovid benutzte. Beide konsultierte er auch unabhängig von Comes. Ausserdem benutzte er Klaudian, Euripides und wahrscheinlich auch

---

45. Gautier a. a. O. p. 369.

46. Morillot a. a. O. p. 181.

47. Junker: *P. Scarrons „Virgile travesti"*, Münster, 1883, Diss. pp. 13 u. 20.

48. Weniger günstig denkt Lotheissen: *Gesch. der französisch. Literatur im XVII. Jahrhundert*, Wien, 1878—84, Bd. IV p. 479 über Scarrons Epos. Zwar spricht er sich nicht direkt über den *Typhon* aus, aber er gibt sich als scharfer Gegner des Burleskeu zu erkennen. So sagt er: „Diese Gattung ist genau betrachtet nur die Negation jeder Poesie, eine Verhöhnung der edleren Gefühle und des Sinns für Schönheit. Denn die Burleske wählt sich zumeist einen heroischen, hochdramatischen Stoff, eine epische Erzählung, und behandelt ihn in niedrig komischer Weise. Die grossen Figuren der Sage und Geschichte, des Epos und der Tragödie bleiben, aber sie werden zur Gemeinheit herabgezerrt. Durch diesen Gegensatz allein sucht die Burleske zu wirken. Sie setzt an die Stelle des wahren und schönen Ausdrucks ein falsches und hässliches Wort, und während sie das, was gross ist, mit kleinlichen Mitteln schildert, bauscht sie das Armselige, Vergängliche durch hochtrabende bombastische Redensarten bis zur Lächerlickeit auf. Die Burleske gibt sich als die Gegnerin des gezierten, unwahren Stils, sie will die Affektation in der Literatur bekämpfen, aber sie selbst ist nur ein Beweis des verdorbenen Geschmacks. Wie jene steht auch sie auf schwankem Boden, und sie erhält sich nur durch die Unnatur".

Nicander (resp. Antoninus Liberalis). Hinsichtlich der Beschreibung der Giganten folgte Scarron in den Grundzügen der Mythologie des Natalis Comes, zum Teil aber bietet er gänzlich Neues. Vollkommen neu endlich ist die burleske Schilderung der Götterwelt. Hierüber findet sich bei Comes lib. VI cap. XXI u. XXII nichts. Nur ganz vereinzelte Stellen aus anderen Büchern konnten hier, wie wir später sehen werden, Scarron einige Fingerzeige geben (cf. weiter unten). Es fragt sich nun, ob diejenigen Züge im *Typhon*, die nicht der Mythologie des Nat. Com. entnommen sein können, sämtlich freie Erfindung Scarrons sind, oder ob sich Gleiches oder Aehnliches auch in anderen Werken findet. Die in Betracht kommenden Werke sollen im folgenden besprochen werden. Zunächst haben wir uns zu befassen mit der bereits in der Einleitung genannten[49]

Gigantea des Girolamo Amelonghi[1].

Dass Scarron die *Gigantea* gekannt hat, ist höchst wahrscheinlich[2]. In ihr nämlich wird schon die Gigantomachie,

49. Die in der Einleitung besprochenen sonstigen Bearbeitungen der Gigantomachie vor ihm scheint Scarron, abgesehen von der weiter unten behandelten *Gigantomachia* des Manuel de Gallegos, nicht gekannt zu haben. Es finden sich freilich manche ähnliche Stellen, welche weiter unten zur Sprache kommen werden, doch dürften diese Uebereinstimmungen zufällig sein. Ausserdem ist betreffs der *Gigantomachie* Hardys zu bemerken, dass ja dieses Autors Dramen seit 1635 in Vergessenheit gerieten und nicht mehr aufgeführt wurden.

1. Ueber die Ausgabe dieser Dichtung cf. Einleitg. p. 15 A. 13.

2. Bei Heiss a. a. O. p. 509 gewinnt es den Anschein, als ob für Sc's. *Typhon* in erster Linie die *Gigantea* und erst in zweiter die Mythologie des Nat. Comes in Betracht käme. Heiss meint, Sc. habe Comes vorgeschoben, damit man seine direkten Vorbilder nicht herausfände, u. hält die Benutzung des Nat. Comes seitens Sc's. nur für sehr wahrscheinlich. Nun mag ja diese Behauptung teilweise richtig sein, denn tatsächlich nennt Sc. zweimal Nat. Comes als Gewährsmann für Angaben, die nicht aus ihm, sondern aus Ovid und Rabelais stammen

wie bereits in der Einleitung bemerkt wurde (cf. p. 15), burlesk wiedergegeben, wie ja Italien der Ausgangspunkt der burlesken Dichtung überhaupt ist (cf. weiter unten). Dazu kommt, dass die italienische Litteratur auf die Frankreichs im XVII. Jh. nachhaltig eingewirkt hat, man denke an die preziösen Salons, an Théophile, an den idealistischen Roman, an Chapelains *Pucelle*, an Boileaus *Lutrin*, an das pastorale Drama, an Hardy, Molière, Rotrou u. a. Wie bekannt existieren hierüber zahlreiche Einzelabhandungen, doch ist ein umfassendes Werk über diesen Gegenstand unseres Wissens noch nicht geschrieben worden. Am eingehendsten ist noch über die Beziehungen des französischen und italienischen Dramas gehandelt worden und verweisen wir hier auf Baschet, *Les comédiens italiens à la cour de France, sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris 1882, Bernardin, *La comédie italienne en France*, Paris 1092, und auch auf Klingler, *Die Comédie-Italienne in Paris nach d. Sammlung v. Gherardi*, Diss., Zürich 1902 p. 3 ff. Auch an Scarron ist dieser italienische Einfluss nicht spurlos vorübergegangen, und es war daher der Mühe wert, auf seine Beziehungen zur italienischen Literatur näher

---

und auch sonst hat er dies Verfahren beobachtet, cf. u. a. Heiss p. 550, wo von der Ode *Héro et Léandre* die Rede ist. Sei dem indessen, wie ihm wolle, mag Sc. dies, was den *Typhon* anbelangt, mit Absicht oder, wie wir eher glauben, aus Nachlässigkeit oder Zerstreutheit getan haben, die eigentliche Quelle Sc's. ist doch, wie wir oben ausführlich gezeigt haben, Nat. Comes. Er lieferte das Grundgerüst für den *Typhon*, alle Werke, die außerdem noch Sc's. Gedicht beeinflusst haben, kommen nur in Betracht für das Beiwerk, die Ausführung, die Ausschmückung. Die *Gigantea* steht in dieser Beziehung an erster Stelle nur insofern als sie Sc. höchst wahrscheinlich, aber doch nicht sicher, veranlasst hat, eine burleske Gigantomachie mit karrikierten Göttern und komischen Gigantengestalten zu schreiben. Im übrigen ist sie für den *Typhon* durchaus nicht wichtiger als Rabelais, die *Secchia rapita* u. a.

einzugehen. Dieser Aufgabe unterzog sich P. Toldo[3] und er kommt zu folgendem Resultat: Scarrons *Typhon* ist von Amelonghis *Gigantea* beeinflusst worden[4]. Sein *Virgile travesti* geht zum grossen Teil auf Lallis *Eneida travestita* zurück und ist nicht etwa, wie bis dahin allgemein angenommen und auch noch von Morillot betont wurde[5], von seinem italienischen Vorläufer gänzlich unbeeinflusst[6]. Scarrons *La relation veritable de tout ce qui s'est passé en l'autre monde, au combat des Parques et des poètes sur la mort de Voiture* ist eine Nachahmung von Beccaris *Pour la mort supposé e de Petrarque* und Boccalinis *Les comptes rendus du Parnasse*[7]. (*Ragguagli di Parnaso.*)[8]

Wir geben nunmehr eine Inhaltsübersicht der *Gigantea* des Girolamo Amelonghi aus Pisa, welche, wie bereits in der Einleitung bemerkt wurde (cf. p. 14 f.), weiter nichts als eine Bearbeitung eines älteren gleichnamigen Gedichtes des Florentiners Betto oder Benedetto Arrighi ist, und stellen dann diejenigen Züge fest, die sie mit Scarrons *Typhon* gemein hat.

Die *Gigantea*, welche in der uns vorliegenden Ausgabe[9] 124 Oktaven umfasst, erzählt zunächst, wie die Giganten aus Rache dafür, dass Jupiter sie mit seinem Blitze zu Boden geschleudert hat, beschliessen, den Olymp samt den Göttern zu vernichten. Zu diesem Zwecke nehmen sie

---

3. P. Toldo: *Ce que Scarron doit aux auteurs burlesques d'Italie*, Pavie 1893.

4. Toldo a. a. O. p. 47 f.

5. Morillot a. a. O. p. 191.

6. cf. Toldo a. a. O. p. 4.

7. ibid. p. 35 f.

8. cf. Belloni a. a. O. p. 391 f.

9. Wir benutzten die *Gigantea*, in einem Sammelbande, welcher unter der Signatur P. o. it. 846 m auf der Münchener Hof- und Staatsbibliothek vorhanden ist, und weder Verfassernamen, noch Datum, noch Druckort, noch Paginierung, sondern nur den Titel: *La Gigantea nuovamente posta in luce* trägt.

umfangreiche Rüstungen vor, die der Dichter mit grosser Ausführlichkeit wiedergibt, so dass in der ganzen ersten Hälfte des Gedichtes von nichts anderem als von den zum Teil ganz sonderbare Namen tragenden Giganten und ihren Waffen die Rede ist. Sie sind ganz abenteuerlich und ungeheuerlich beschrieben und lassen in bezug auf groteske Uebertreibung nichts zu wünschen übrig. So erfahren wir denn, dass Osiris den gefrorenen Nil und die gefrorene Etsch als Waffen gegen das himmlische Feuer mit sich schleppt, während Cronagraffo Porphyrröhren statt der Armschienen, die Säulen des Herkules statt der Stiefel und den ausgehöhlten Aetna statt des Helmes trägt. Einen recht sonderbaren Anblick gewähren auch Gerastro und Galigastro. Der erstere schleudert nämlich durch ein aus einer durchbohrten Pyramide bestehendes Pustrohr Berge gen Himmel, der letztere führt einen mit Felsblöcken und Steinen angefüllten gewaltig hohen Turm auf einem Elefanten mit sich. Ihnen stehen in keiner Beziehung nach Stregaferro und Dragutte, von denen der eine sich mit ganz Neapel umgürtet hat und auf dem Kopfe die Städte Lucca und Barga trägt, während der andere den Turm von Pisa in der Hand hält, eine Stadt als Helm benutzt und mehrere andere Städte ausreisst. In dieser und ähnlicher Weise orientiert uns Amelonghi fast über jeden einzelnen Giganten. Da hören wir von Schiffsankern, von Ebereschen, von Walfischknochen, mit denen die Gegner der Götter bewaffnet und gepanzert sind, von Hirschgeweihen, Kamelshöckern, Schildkrötenringen, Krokodils- und Drachenhäuten, von Brunnen, von Schläuchen, die angefüllt sind mit Wind und Sand, von Pyramidenspitzen, die als Sporen dienen, etc.

Gross ist die Bestürzung der Götter, als sie von der Gefahr hören, die ihnen von ihren gewaltigen Feinden droht. Sie versammeln sich auf Jupiters Geheiss zu einem Konzil und treffen ihrerseits Abwehrmassregeln und Vor-

bereitungen zum bevorstehenden Kampfe. Hierzu wird ihnen indessen nicht lange Zeit gelassen, denn schon rücken tausende von Giganten unter Führung des Furore, der ungeheure Baumriesen trägt, und dessen Helmbusch aus zwei grossen Fichten besteht, heran. Sie bemächtigen sich eines Teiles des Olymps, wobei sich besonders Ciglogo auszeichnet, und dringen bis zum fünften Himmel vor. Die Götter leisten ihnen heftigen Widerstand, doch gelingt es dem Giganten Lestrigon, der bezaubert ist, Mars an sich zu ziehen und gefangen zu nehmen, während andrerseits Saturn mit einem Sensenhiebe den Elefanten Galigastros zu Fall bringt. Zugleich macht Neptun die Giganten Falappio, Ciamulgo und Lestrigon unschädlich, Jupiter zerschmettert den gefährlichen Burcano, der dem Saturn, dem Steinbock und dem Widder übel mitgespielt hat, und der Bogenschütze tötet den auf dem Pegasus reitenden Giganten Sbaraglia. Auch der Gigant Barcichiocca findet seinen Tod, Furore wird verwundet, Merkur samt Vertumnus aber von der Hand des Caffeo erschlagen. So wogt die Schlacht lange hin und her, und es werden uns noch eine Reihe von Kämpfen zwischen Göttern und Giganten vorgeführt. Das Gedicht schliesst mit der Flucht der Götter, die dadurch veranlasst wird, dass der Gigant Bacucco, von einem Blitzstrahl getroffen, ohnmächtig hinfällt. Die Giganten ergreifen nun Besitz von dem Olymp, nachdem sie viele Götter gefangen genommen haben, und bemächtigen sich der Göttinnen.

Die *Gigantea* stellt der dichterischen Begabung Amelonghis kein gerade günstiges Zeugnis aus. Sie steht in sehr vieler Beziehung hinter dem *Typhon* zurück, obgleich mit Toldo[10] zugegeben werden muss, dass der Verfasser, der ausserordentlich klare und wohlgebaute Stanzen schreibt, in sprachlicher und stilistischer Beziehung Scarron übertrifft.

---

10. Toldo a. a. O. p. 21.

Das italienische Gedicht zeigt schwere Mängel in der Komposition. Es besteht aus zwei Hälften, von denen die erste, die ausschliesslich von den Giganten handelt, von einer geradezu ermüdenden Breite und Weitschweifigkeit ist und Uebertreibungen enthält, die nicht nur vielfach recht albern sind, sondern auch oft zu starke Anforderungen an die Phantasie der Leser stellen. Die zweite Hälfte, welche die Schlacht und die Besiegung der Götter darstellt, ist, abgesehen vielleicht von einigen zu starken Auftragungen, im allgemeinen gelungen, ist aber gewaltsam zu Ende geführt. Wir sind noch im vollen Schlachtgetümmel und die Sache der Götter steht absolut noch nicht ungünstig, als mit einem Male ein in jedem Kampfe alltägliches Ereignis (cf. die vorige Seite) Jupiter und seine Getreuen zur Flucht veranlasst — und damit sind wir am Ende des Gedichtes. Es macht gerade den Eindruck, als habe der Dichter sein Werk zu Ende führen müssen oder sei seiner überdrüssig geworden.

Was nun die Uebereinstimmungen oder Analogieen zwischen der *Gigantea* und dem *Typhon* anbelangt, so bemerken wir hierüber, gestützt auf die kurzen Auseinandersetzungen Toldos[11], folgendes:

Die Anfänge beider Gedichte zeigen eine merkwürdige Aehnlichkeit miteinander. Sowohl Amelonghi als auch Scarron gehen nämlich von Negativen aus und kommen erst dann auf den eigentlichen Inhalt ihrer Dichtungen zu sprechen. Sie erzählen uns zuerst von den Gegenständen, mit denen sie sich nicht beschäftigen wollen, und setzen dazu das Folgende in Gegensatz. Dabei spricht Amelonghi von den Musen, Scarron von antiken Heroen. Die ersten Verse bei beiden lauten:

Amelonghi.

Non venga Euterpe, Calliope, o Clio

11. Toldo a. a. O. p. 17 f.

Nel gran cauallo o'l fonte d'Helicona
A infondar versi al mio 'ngegno restio
Che vuol Poetar a caso, e alla carlona;
Non veng 'Orfeo con la ribecha ch'io
Non voglio, o posso cantar cosa buona
Venga l'alma Pazzia dolce e gradita
Ch'io la vò sempre mai per calamita.

Scarron I p. 5.

Je chante, quoy que d'un gosier
Qui ne mâche point de Laurier,
Non Hector, non le brave Aenée,
Non Amphiare ou Dapanée,
Non le vaillant fils de Thetis,
Tous ces gens-là sont trop petits,
Et ne vont pas à la ceinture
De ceux dont j'écris l'advanture:
Je chante cet homme étonnant
Devant qui Juppin le Tonnant
Plus viste qu'un trait d'Arbaleste
S'enfuit sans oser tenir teste:
Je chante l'horrible Typhon
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
Je chante aussi ses frères

Wir weisen ausserdem auf zwei weitere Züge in der *Gigantea* hin, die uns lebhaft an den *Typhon* erinnert haben. In der *Gigantea* wird erwähnt, dass viele Giganten den Schwefelgeruch der Blitze nicht ertragen konnten und ohnmächtig wurden. Diese Aeusserung Amelonghis verwandte Scarron bei der Schilderung des Kampfes zwischen dem Göttervater und Typhon im dritten Gesange, wo es heisst, dass Typhon, sobald er den Schwefel von Jupiters Blitz roch, nun nicht ohnmächtig wird — das hätte schlecht zu diesem riesigen

Koloss mit den stählernen Nerven gepasst und wäre zu wenig *bouffon* gewesen — sondern gewaltig zu niesen anfängt.

Amelonghi.

— — — — — — — — — — —

E molti che'l fettor non puon patire
Del zolfo, iui si veggon tramortire.

Scarron III p. 36.

Le grand Typhon sans s'effrayer,
Attendit ce grand coup de foudre
Qui le devoit reduire en poudre,
Et ne daignant s'en remüer
Il n'en fit rien qu'éternüer,
A cause qu'il sentoit le souphre.

Dies Rencontre zwischen Jupiter und Typhon endet bei Scarron damit, dass Jupiter, als er sieht, wie Mars von dem Gigantenführer zu Boden geworfen wird, schleunigst mit den übrigen Göttern Reissaus nimmt. Die Situation und die Ausdrucksweise sowie die ganze Stimmung entsprechen hier ganz der Stelle am Schluss der *Gigantea*, wo von der Flucht der Olympier die Rede ist:

Amelonghi.

Al tramortir di Bacucco ognun corse
Dietro a Gioue che fugge, e si dilegua
E senza fulmin piangendo stà in forse
S'a nimici domanda pace o tregua
Chiede la vita et tardi se n'accorse
Ch'è gia prigion 'el fin conuien chei segua
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —

Scarron III p. 37.

A ce coup, qui les Dieux surprit,
Et qui leur fit perdre l'esprit,
Le bon Jupin sans dire gare

Tres vergogneusement démare,
(Pour son grand aigle, il prit l'essor
Où l'on m'a dit qu'il est encor)
Minerve montra qu'en vitesse,
Elle égaloit une tigresse,
En un mot tous les autres Dieux
Se sauvèreut à qui mieux mieux.

Ausser den eben besprochenen Uebereinstimmungen zwischen der *Gigantea* und dem *Typhon* lassen sich nun noch eine Reihe anderer Momente anführen, in denen beide Gedichte sich ähneln. Sie sind indessen mehr allgemeiner Natur. Da muss zunächst hervorgehoben werden, dass die Beschreibung der Giganten bei beiden Autoren in mancher Beziehung dieselbe ist, nur muss bemerkt werden, dass das Verfahren beider Dichter ganz verschieden ist. Amelonghi lässt ein ganzes Heer von Giganten an unseren Augen vorüberziehen, während Scarron sich hauptsächlich mit Typhon befasst und daneben nur noch den Enceladus mit einigen individuellen Zügen ausstattet, sonst aber über die Giganten nur ganz wenige und verstreute Bemerkungen macht. Die Giganten Amelonghis und Scarrons zeigen denselben wunderbaren, grotesken Charakter, vor allem aber haben sie Züge gemeinsam, für die die Mythologie des Nat. Comes keine Stützpunkte bot. Indessen, so verlockend dies auch klingen mag, so ist es doch mit grosser Vorsicht hinzunehmen. Wie nämlich später ausführlich dargelegt werden wird, finden sich jene Eigentümlichkeiten der Giganten, in denen Scarron von Comes abweicht, auch bei den Riesen Rabelais' wieder, und es ist ganz evident, und auch Morillot weist darauf hin[12], dass in dieser Beziehung Rabelais Scarrons Vorbild gewesen ist. Deswegen soll nun natürlich keineswegs bezweifelt werden, dass der Verfasser der *Gigantea* seinen Teil zu dem Bilde, das uns im *Typhon* von

12. Morillot a. a. O. p. 178.

den Giganten entworfen wird, beigetragen hat. Es können ja sowohl Rabelais als auch Amelonghi Scarron bei der Zeichnung seiner Giganten vorgeschwebt haben.

Was nun die Gigantengestalten selbst in der *Gigantea* anbelangt, so haben wir schon bei der Inhaltsangabe des Gedichtes Gelegenheit gehabt, ihre ungeheure Grösse und ihre abenteuerlich-seltsame Bewaffnung zu bewundern. Von allem diesem findet sich bei Scarron so gut wie garnichts. Scarrons Giganten sind ja zwar auch von gewaltigen Dimensionen, allein so werden sie schon im Mythus geschildert und ob nun Scarron hier seiner Einbildungskraft ein wenig die Zügel schiessen lässt und sie die höchsten Berge mit wunderbarer Leichtigkeit aufeinanderstellen, sie breite Flüsse überschreiten, sie die Entfernung zwischen Griechenland und Italien mit einem einzigen Schritte durchmessen lässt, ist uns hier höchst gleichgültig. Ebenso nebensächlich ist es für uns, wenn Scarron die Grössenverhältnisse der Baumstämme und Felsblöcke, mit denen sie schon im Altertum bewaffnet waren, etwas übertreibt. Alles dies sind Zutaten, die der ureigensten Phantasie des Dichters entspringen, und wenn sich Analoges in der *Gigantea* findet, so besagt das allerhöchstens, dass Amelonghi Scarron in dieser Beziehung zur Uebertreibung anregte. Viel wichtiger sind für uns jene Stellen, wo die Giganten des Italieners den Rabelais'schen Gestalten gleichen, das heisst, wo sie dargestellt sind als grosse *mangeurs* und *buveurs*, als rohe, urwüchsige Burschen, die mit Anstand und guter Sitte auf stetem Kriegsfusse leben. Solche Stellen sind nun in der *Gigantea* nicht gerade häufig, immerhin aber sind sie zahlreich genug, um Scarron Anhaltspunkte geben zu können. So redet der Dichter am Anfange seines Werkes von den betrunkenen Giganten, von einer *alta Schiatta Gigantea briaca*. Er erzählt uns von ihrem Wolfshunger und ihrem Riesendurste, der sie austrinken lässt das

— — — — — gran mar dellione,
secco'l Mar rosso, il Po'l Danubio,

wobei sie auch die Schiffe verschlucken. Wenn diese Giganten in Wut geraten, so tanzen sie wie die Wilden mit zornglühenden Augen und haben in ihrer eigenen Haut kaum Platz. Im Kampfe zeigen sie sich ganz zügellos. Einer ruft

— — — — o Gioue aspetta vn seruitiale
Costassù d'acqua fresca ch'io ti serbo.

Ein anderer öffnet angesichts des himmlischen Feuers seinen Hosenschlitz

E duoi fiumi e duoi Mar vi piscio dentro,
Talche lo spegne, e mentre 'l fumo cresce
La scaccia via con quel che dietro gl'esce.

Als sie gesiegt haben, durchziehen sie singend und lachend den Olymp u. dgl. m. Endlich muss noch ein Moment ins Auge gefasst werden, welches bedeutsamer ist als diese teilweise Aehnlichkeit der Gigantengestalten Scarrons und Amelonghis. Das ist die Tatsache, dass schon in der *Gigantea* die Götterwelt in demselben närrischen, niedrig-komischen Gewande erscheint wie im *Typhon*. Parodieen auf die Götter begegnen ja nun, wie später des Näheren gezeigt werden wird, in der Literatur seit der frühesten Zeit in grosser Menge, und es können daher eine Menge Autoren für Scarron in dieser Hinsicht vorbildlich gewesen sein und sind es auch gewesen. Allein — und das muss ausdrücklich betont werden — für die Götterburleske in der Gigantomachie war die *Gigantea* das erste Beispiel, und da Scarron sie gekannt hat, so ist es auch höchst wahrscheinlich, dass sie es war, die ihn veranlasst hat, den im *Typhon* behandelten Kampf der Giganten und Götter mit possenhaften, burlesken Göttergestalten auszustaffieren. Indessen nur um eine solche Anregung, eine solche Inspiration, kann es sich handeln, denn

direkte augenfällige Entlehnungen lassen sich nicht nachweisen.

Fragen wir uns nun, welcher Methode Amelonghi sich bedient, um die Götter in ein komisches Licht zu setzen, so sehen wir, dass er in derselben Weise verfährt wie Scarron. Es wird also alles unter dem Gesichtswinkel menschlicher Verhältnisse geschaut, bisweilen noch etwas stärker aufgetragen, und es wird die überirdische und göttliche Natur Jupiters und seiner Getreuen soviel wie möglich zurückgedrängt. Die Götter erscheinen komisch infolge des Kontrastes zwischen der erhabenen Grösse, in der sie in der Legende erscheinen, und dem Mangel an Achtung, den ihnen Scarron und Amelonghi zollen.[13]

So erscheint Jupiter in der *Gigantea* als derselbe Hasenfuss, als den wir ihn im *Typhon* kennen gelernt haben, doch sind die Farben hier noch krasser gewählt. Sobald der Göttervater von dem Komplott der Giganten hört, bemächtigt sich seiner eine gewaltige Furcht und es geht ihm wie einem Knaben, der grosse Angst aussteht:

Empie per la paura la mutande
E fe tanta bouina il poueretto,
Che Giu non nol pote mai poi far netto.

Im Kampfgetümmel selbst widerfährt ihm überall Missgeschick. Ein Gigant stösst ihm, als er aus dem Regenbogen schaut, mit einem Turm durch die Nase und blendet ihn auf dem linken Auge. Später, als er gefangen genommen wird, verabfolgt der Gigant Drautte ihm ein Klystier, während andere Giganten ihn entblössen und ihm den Kopf halten. Dabei

— — — come carta 'l cul tutto gli straccia,

und zugleich werden ihm, wie er sich in dieser hilflosen

13. cf. Toldo p. 19.

und jämmerlichen Lage befindet, seine Schandtaten vorgehalten:

Tu non andrai piu'n frega com'i gatti,
Ne diuerrai piu cigno o poggia d'Auro,
Ne con piu forme o volti contrafatti
Diuenterai Pastor, Aquila, o Tauro,
In uano cerchi hor, conuentioni, e patti,
Co tuoi nimici e'n van speri restauro,
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —

Wie bei Scarron, so hat auch hier Jupiter am meisten herhalten müssen. Nach ihm kommen Mars, Saturn, Bacchus und Priapus an die Reihe. Es gewährt einen äusserst lächerlichen Anblick, wenn man den grimmen Kriegsgott des Altertums sich vergeblich gegen den Giganten Lestrigon wehren sieht, der ihn durch Zauber an sich gelockt hat

— — — come panica un pettirosso.

Der Gott schlägt um sich, sträubt sich, brüllt, aber seine Lage wird nur immer schlimmer und der Dichter selbst sagt:

Forz'e ch'ogniun d'esto miracol rida
Fuor che gli Dei cui cotal festa cuoce.

Aehnlich schlecht ergeht es Saturn und Bacchus. Saturn wird von dem Giganten Burcano mit einem Glockenschwengel bearbeitet. Doch hat diese Behandlung auch ihre guten Seiten, denn

. . . 'l vecchion fe guarir c'hauea la tossa.

Bacchus wird von dem Giganten Briusse mit einer Peitsche durchgewalkt, und zwar endet hier der Kampf mit einer Zote, die an die schlimmsten und unflätigsten Stellen bei Rabelais erinnert und die bei Scarron nicht ihres Gleichen hat. Zunächst wird uns über des Bacchus von dem Giganten etwas unsanft behandeltes Hinterteil mit peinlicher Genauigkeit mitgeteilt

Il pouero grassaccio hauea un cul rosso
Ch'era tinto in color di melagrana
Saluo che doue il sonatto ha percosso
Ch'era piu nero che mora Indiana,

dann heisst es weiter:

Hor mentre che colui lo regge adosso
(Io dico'l ver e para cosa strana).
Bacco per la passion trass'un gran peto
L'un fe morir l'altro suenirsi dreto.

Die *alma Pazzia dolce e gradita* hat den Dichter indessen noch nicht verlassen, denn gleich darauf wird uns eine ähnliche kleine amüsante Episode erzählt, die sich da oben im Olymp abspielt. Da schiesst der blinde Knabe Amor aufs Geratewohl auf die Feinde und zufälligerweise trifft er dabei Priapus und zwar gerade in den Hosenschlitz.

Wir haben nunmehr ausführlich gezeigt, inwiefern Amelonghis *Gigantea* und Scarrons *Typhon* sich ähneln, und wir wenden uns nunmehr einem Werke zu, welches, wie wir nachzuweisen versuchen werden, ebenfalls höchst wahrscheinlich den *Typhon* beeinflusst hat. Es ist dies die

Gigantomachia des Manuel de Gallegos[1].

Wäre, so fragen wir uns zunächst, eine solche Beeinflussung des Scarron'schen *Typhon* durch das Werk des

1. *Gigantomachia de Manuel de Gallegos a don Antonio de Menezez en Lisboa por Pedro Crasbeeck 1628.* Das Werk ist jetzt selten und gelangte erst nach langem Suchen in meinen Besitz. Exemplare befinden sich auf der Bibliotheca Nacional in Lissabon. Abschriften sind vorhanden auf dem British Museum und der Bibliothèque Nationale zu Paris. Das mir vorliegende Exemplar in -8° stammt aus der Hofbuchhandlung von M. Gomes zu Lissabon. Es ist unvollständig, und zwar fehlt das erste Blatt. Abgedruckt ist darin auch Gallegos *Anaxarete*, ein Gedicht von 856 Versen.

Spaniers möglich? Diese Frage ist zu bejahen, denn die Einwirkung der spanischen Literatur auf die französische war im XVIII. Jahrhundert bekanntlich sehr beträchtlich[2]. Darüber hat neuerdings gehandelt Lanson: *Etudes sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII esiècle* (1600 - 1660) i. d. Revue d'histoire littéraire de la France, 3e année, 1896, pp. 45 und 321, der auch die bis dahin über diesen Gegenstand erschienene Literatur verzeichnet.

Diese Einwirkung macht sich besonders bei Scarron bemerkbar. Es dürfte daher angebracht sein, die Resultate der bisherigen einschlägigen Forschungen hier kurz zusammenzustellen. Was zunächst Scarrons Komödien anbelangt, so steht fest, dass sie sämtlich, mit einer einzigen Ausnahme[3], Bearbeitungen spanischer Originale sind. Nachgewiesen sind spanische Quellen bisher aber nur für sechs. Ein listenmässiges Quellenverzeichnis der Komödien Scarrons gibt zunächst Puibusque[4], dem aber dabei verschiedene Irrtümer mit untergelaufen sind. Erstens sieht er in einer Komödie des Rojas, welche den Doppeltitel: *Donde hay agravios no hay zelos, y Amo criado* trägt, zwei verschiedene Stücke, von denen er das erste für die Quelle

---

2. Charakteristisch für die engen Beziehungen der französischen und spanischen Literatur im XII. Jh. sind die Worte Brunetières: *L'influence de l'Espagne dans la littérature française* i. d. Études critiques sur l'histoire de la littérature française, Paris 1891, p. 71. *Nous ne devons que peu de chose à la littérature allemande; nous devons un peu plus à la littérature anglaise — — — —, mais nous devons beaucoup à la littérature espagnole et à la littérature italienne; et sans méconnaître ce que nous devons à la seconde ou plutôt en imaginant à l'exagérer, je ne sais si la première l'espagnole n'a pas encore plus agi, je veux dire plus profondement et plus continûement sur la nôtre.*

3. Nämlich: *Les Boutades du Capitan Matamore.* Sommaville et Quinet in -8°, 1647. Sehr selten cf. Morillot a. a. O. pp. 285 N. 4 u. 286 N. 1.

4. Puibusque: *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, Paris 1843, t. II p. 444.

von Scarrons *Jodelet Duelliste,* das zweite aber für die des *Jodelet ou le Maître-Valet* hält, während in Wirklichkeit Rojas Komödie nur die Vorlage des letzteren Stückes ist. Zweitens nennt er für die spanische Vorlage von Scarrons *Don Japhet d'Arménie,* welche den Titel trägt: *Marquez del Cigarral,* den falschen Verfasser, nämlich Moreto statt des richtigen Castillo Solorzanno. Drittens endlich führt er als Quelle für Scarrons *Gardien de soi-même* Calderons *Garda de si mismo* statt des richtigen *El Alcaide de si mismo* von demselben Autor an. Ausserdem sind auch Puibusque die spanischen Originale zu Scarrons *Fausse Apparence* und *Ecolier de Salamanque* noch unbekannt.

Puibusques Fehler sind richtig gestellt in dem Quellenverzeichnis, welches Gröhler aufstellt[5]. Hier ist auch die spanische Quelle des *Fausse Apparence* angegeben, nämlich Calderons *Nio sempre lo peor es certo,* es fehlen dagegen noch die Vorlagen zum *Ecolier de Salamanque* und zum *Jodelet Duelliste,* für den ja Puibusque eine falsche Quelle angab. Mit dem Nachweise der Quellen dieser beiden Stücke beschäftigten sich Morillot und Peters[6]. Beide kommen zu dem Resultat, dass der *Ecolier de Salamanque* Rojas' *Obligados et offendidos y gorron de Salamanca* nachgeahmt ist[7]. Was den *Jodelet Duelliste* anbelangt, so bezeichnet Morillot als seine Quelle Rojas' *El traicion busca el castigo*[8], während Peters nachzuweisen sucht, dass diese Komödie Scarrons aus zwei Werken kontaminiert ist, nämlich aus dem genannten Stücke Rojas' und Tirsos *No hay peor sordo que el que no quiere oir.*

Aber nicht nur hinsichtlich seiner Komödien steht

---

5. Gröhler: *Paul Scarron als Komödiendichter,* in Ztschr. f. frz. Sprache u. Literatur XII, 1890, p. 27f.

6. Peters: *Paul Scarrons Jodelet Duelliste u. seine spanischen Quellen,* i. Münchener Beitr. VI, 1893, p. 1.

7. Morillot a. a. O. p. 296, Peters a. a. O. p. 30.

8. Derselbe a. a. O. p. 279, bes. A. 3.

Scarron unter spanischem Einfluss, Morillot zeigt, dass von seinen anderweitigen Schöpfungen der *Roman comique*, wenn auch nicht eine Nachahmung von Rojas' *El viage entretenido*[9], so doch nach spanischem Muster komponiert ist, dass die Titel der einzelnen Kapitel nach Cervantes[10] gebildet, und dass von den in den *Roman comique* eingeschalteten Novellen: *A trompeur, trompeur et demi*, *l'Amante invisible*, *Les deux frères rivaux* und *Le juge de sa propre cause*, die drei ersten Solorzannos *Alivios de Cassandra* entlehnt sind, während die vierte dona Maria de Zayar y Sotomayors *Novelas amorosas y exemplares* entnommen ist[11].

Ueber die spanischen Quellen von Scarrons Sonetten und Oden finden sich bei Morillot keine näheren Angaben. Roy dagegen weist darauf hin, dass die drei Sonette, welche anfangen *Un mont tout herissé de Rochers et de Pins* . . ., *Superbes monumens de l'Orgueil des humains* . . ., *A l'ombre d'un rocher* . . .[12], Lope de Vega nachgebildet sind[13], und Lanson stellt fest, dass ein viertes Sonett, nämlich *Un amas confus de maisons* . . .[14], aus einem, vielleicht auch zwei Sonetten Gongoras geflossen ist[15]. Zugleich führt er

9. Morillot p. 343: *Il est impossible cette fois d'attribuer à l'Espagne l'honneur d'avoir fourni le modèle. On a cité „El viage entretenido" d'Augustin de Rojas de Villandrando comme l'original de notre roman: rien n'est plus inexact. On ne saurait retrouver les traces d'aucune imitation précise* — *Tout au plus, à supposer qu'il ait lu le Voyage de Rojas, a-t-il pu emprunter à l'auteur espagnol l'idée de mettre des comédiens dans un roman: voilà tout.*

10. Derselbe a. a. O. p. 344.

11. Derselbe a. a. O. p. 364 f.

12. T. I p. 52 f.

13. Roy: *La vie et les œuvres de Ch. Sorel*, Paris 1891, p. 161.

14. T. I p. 51.

15. Lanson a. a. O. p. 372 f. Es handelt sich um die beiden Sonette Gongoras, welche anfangen: *Grandes mas grandes que elefantes y que abadas*, . . . und *Una vida bestial de encatamiento* . . . Betreffs des letzteren bemerkt Lanson a. a. O. p. 328 A1: *Il n'est pas sûr qu'il*

auch den Nachweis, dass Scarrons Ode *Héro et Léandre* aus einer denselben Gegenstand behandelnden Romanze Gongoras mit Benutzung eines Sonettes von Juan de Valdes y Melendez über dasselbe Thema hervorgegangen ist, und widerlegt damit die Annahme Roys, dass diese Ode von dem gleichnamigen Gedichte des Italieners Bracciolini beeinflusst sei[16].

Wenn hier offenbare Nachahmung Gongoras seitens Scarrons vorliegt, so dürfte ein Einfluss der *Gigantomachia* des Gallegos um so wahrscheinlicher sein, denn auch dieses Gedicht zeigt bisweilen gongoristische Spuren, d. h. schwülstige dunkle Ausdrucksweise[17] und burleske Färbung (cf. weiter unten).

---

soit de Gongora: Salzedo Coronel (commentateur de Gongora) *ne le commente pas: mais s'il n'est de Gongora, c'est une pastiche de sa manière.*

16. Roy a. a. O. p. 162 A_1.

17. Folgende Stellen mögen als Beleg dienen. Von Aegaeon heißt es:

De su pecho el anhelito abrasado
Con insufrible son, rapido estruendo
Articula vna voz tan disonante,
Que es cada accento vn trueno estrespitante.
(I St. 43.)

Enceladus' Wut wird ausgedrückt durch:

No con rabia menor, con menor saña
El valeroso Encelado se altera, . . .
(I St. 49.)

Als Typhon den Olymp und Ossa auf den Pelion stellt, sagt der Dichter:

El Pelio gime, y paya padeciendo
Lo que al rayo de Jupiter deuia
De su inuencible parto la osadia.
(II St. 47.)

Die Größe von Ceus Körper wird durch:

De su cuerpo la machina importuna,
(III St. 36)

die Gefangennahme des Mars durch Eteus mit den Worten:

Mas Eteo le asalta; y del apenas
Defenderse procura, quando preso

Was zunächst den Verfasser anbelangt, so ist er heute in Vergessenheit geraten. In den Literaturgeschichten wird er ziemlich stiefmütterlich behandelt. Velazquez erwähnt ihn kaum, Ticknor tut ihn in zwei Anmerkungen ab[18]. Etwas ausführlicher behandelt ihn Dieze in seiner Uebersetzung der Velazquez'schen Literaturgeschichte[19]. Ueber sein Leben steht soviel fest, dass er 1597 zu Lissabon geboren wurde, frühzeitig seinen Ruhm als Dichter begründete, in Madrid sich an Lope de Vega anschloss und 1665 in seiner Vaterstadt starb. Die von ihm verfasste *Gigantomachia* besteht aus fünf Büchern, welche 61+62+74+71+73=341 achtzeilige Stanzen umfassen, und ist jetzt selten. Hinsichtlich ihres literarischen Wertes ist zu bemerken, dass sie nach dem Urteil Diezes schwungvoll, aber, wie schon Ticknor sagt, langweilig ist. Beide Urteile vereint ergeben das Richtige. Die Kraft des Dichters liegt nicht in der Erzählung, sondern in den Beschreibungen. Wo er solche anbringen kann, tut er es[20]. Die Handlung schreitet daher nur langsam vorwärts, der Dichter kommt nicht von der Stelle. Man könnte sich in diesem Punkte keinen schärferen Gegensatz denken als den *Typhon* Scarrons und das Gedicht des Spaniers. Wir geben zunächst den Inhalt von Gallegos' *Gigantomachia* wieder.

I. Buch. Mit den Worten:

Canto el fiero esquadrõ, pueblo inhumano,
Que apenas produzido de la tierra

Sus braços agrauó glorioso peso.

(III St. 45)

wiedergegeben. Die Zahl der Beispiele ließe sich noch bedeutend vermehren.

18. Ticknor: *Gesch. d. schönen Literatur in Spanien*, übers. v. Julius, Bd. 2, Leipzig 1852, pp. 119 A_1 u. 162 A_2.

19. Dieze: Uebersetzung v. Velazquez: *Gesch. d. spanischen Dichtkunst*, Göttingen 1769, p. 386 f.

20. Beispiele geben wir auf pp. 101 A_{22}, 104 A_{23}, 105 A_{24}, 109 A_{26} etc.

Hizo enel cielo estremecer en vano
El conclaue immortal con mortal guerra.
Ya dentro de mi pecho el soberano
Hijo de Joue altiloquente yerra.
Templad, ô musas, vuestras lyras de oro,
Y alterne con mi canto vuestro coro.

(I St. 1)

beginnt der Dichter und beschreibt dann, nachdem er don Carlos de Noronha[21] angerufen hat, die Geburt der Giganten.

Erzürnt über das traurige Schicksal ihrer Söhne, der von Jupiter besiegten Titanen, Titius, Prometheus und Atlas, so heisst es, erzeugt die Erde ein neues Geschlecht, welches sie mit Schlangenblut und lebenden Drachen nährt, die Giganten. Diese stachelt sie, vom Berge Ida im Strahle der Morgensonne auf einem prächtigen, von Raubtieren gezogenen Wagen nach Thessalien hinabfahrend[22], in einer langen Rede

---

21. Carl de Noronha, Ritter des Avis-Ordens, starb 1645. cf. Rotermund: *Fortsetzung und Ergänzung zu Jöchers Gelehrtenlexikon*, Bremen 1816, V p. 820.

22. I. St. 16.

En la Gargaria cumbre, en cuya arena
Nace el cristal del Xanto caudaloso,
Y el temerario robador de Helena
Tantos aplausos merecio famoso:
Produze fertil vna estancia amena
De verdes plantas vn palacio hermoso;
Cuyo tecto penetra resonante
El fiero son del Phrigio Choribante.

17.

Deste pues edificio peregrino
Sale la dura Tierra, colocada
En vn carro veloz de tosco Pino,
Y de sublimes torres coronada.
De quanto cria el rayo matutino
Era su fresca tunica bordada;
Y lo que encoje de la falda verde
Candido broche vn açuzena muerde.

zum Rachekriege gegen die Götter auf, und zwar überträgt sie Typhon, dèm Anführer der Giganten, sowie dem Aegaeon, Enceladus, Pelorus, Palantes, Lycaon, Palaneus den Kampf gegen die oberen Götter, dem Damasor die Bezwingung Neptuns, dem Palynes, Runcho, Porphyrion, Echion und Mimas aber die Eroberung der Unterwelt. Sie sieht bereits die Weltherrschaft in den Händen der Giganten, den Olymp von Typhon, das Meer von Damastor, das Schattenreich von Aegaeon beherrscht.

So durch die Erde zur Empörung aufgereizt und zugleich von dem Giganten Aegeon (Briareus) zum Angriff auf den Olymp angefeuert, lässt nunmehr, so erzählt Gallegos weiter, Typhon wutentbrannt sogleich den Kampf eröffnen und das wilde Heer der Giganten in drei Abteilungen gegen die Götter anrücken. Hier machen sich nun verschiedene Fehler in der Anlage des Gedichtes bemerkbar: Wie wir gesehen haben, sollte der Bestimmung der Erde gemäss unter anderem Enceladus und Aegaeon gegen die Olympier,

---

18.

De duro roble vn cetro mal labrado
Con la robusta diestra oprime graue;
Y alçando la siniestra, al verde prado
Enseña alegre vna fecunda llaue;
Con que enel toro Apolo colocado
Al fruto, que en la cascara no cabe,
Y a la flor, que ostentar se quiere altiua
Abre jucunda la prision natiua.

19.

Sus escabrosas plantas guarnecia
El hueco de vna rustica corteza,
Que entrepadores ramos produzia
Vn Siluestro cothurno de maleza.
En lo excelso del trono reluzia,
El esplendor de abril, cuya belleza
Esparziendo suauissimos olores
En los surcos del carro engendra flores.

Mimas und Porphyrion jedoch gegen Pluto kämpfen (cf. p. 102). Nun hören wir aber bereits hier, dass Enceladus, im Gegensatz zu dem Vorhergesagten, gegen die Unterwelt anstürmt, und später wird sich zeigen, dass Aegaeon, der schon vorher, wie vielleicht aufgefallen sein wird, inkonsequenterweise zum Beherrscher des Schattenreiches ernannt worden war (cf. oben), dasselbe tut, und dass andererseits, ebenfalls der ursprünglichen Abmachung zuwider, Porphyrion das Meer, Aegaeon indessen den Himmel angreift. Typhon vermisst sich nun mit verächtlichen Worten gegen die Götter und geht hierauf an der Spitze seiner mit

---

20.

Este portatil solio, este pomposo,
Y natiuo palacio se sustenta
En dos ruedas de plata en q̃ el hermoso
Tesoro del Ofir su luz ostenta:
Bello, y naturalmente artificioso
Del carro era del Sol gloriosa afrenta;
Y la gran madre espejo le pensaua,
En que excedido el cielo se miraua.

21.

La màs verde esmeralda, el màs ardiente
Rubi, que Phebo enel oriente cria,
El diamante mejor, la màs luziente
Perla, que llora tierno infante el dia:
Enel solio, que pisa, refulgente
Dauan tal resplandor; que presumia
Que en los reflexos de sus luzes bellas
Vencedora pisaua las estrellas.

22.

Dos fieras, que a los campos de Marmaria
Fueron palido horror, mortal ruyna,
La ceruiz sujetauan temeraria
Al graue peso de vna fuerte enzina:
Y al campo, en que la feruida barbaria
Desafia a la esfera cristalina,
Conduzen en la Tierra; y con tal buelo,
Que aun enel curso es emula del cielo.

Bergen bewaffneten Schar zum Sturme auf Jupiters Reich über.

II. Buch. Angesichts dieser drohenden Gefahr beruft der Göttervater eine Versammlung, in der er zum Widerstande gegen die erdgeborenen Rebellen auffordert und zugleich den Göttern den Befehl erteilt, sich in feurige, alles versengende Glut zu hüllen. Seinen Anordnungen widersetzt sich der grimme Mars, vermisst sich in der unverschämtesten Weise gegen ihn und eilt dann in den Kampf gegen Typhon, während Jupiter, ohne seltsamerweise auch nur ein Wort auf die beleidigende Rede des Kriegsgottes zu erwidern, die Sitzung aufhebt. Nunmehr beeilen sich, so heisst es weiter, die Götter, dem Befehle Jupiters nachzukommen, und Saturn, Diana, Apollo und Minerva, deren Kriegskleidung genau beschrieben wird[23], nebst Juno, Venus,

23. II. St. 30.

Enel zenith Minerva formidable
Aparece al gigante, y su fiereza
(Aun a la mesme muerte inexpugnable)
Reconosce dominio a su belleza:
Porque a los dioses resplandece afable;
Y emula del rigor de su aspereza,
Igualmente es amada, que temida,
Que si mata su horror, su luz da vida.

31.

Con el mejor metal su frente cubre,
Y sus aureos cabellos assegura;
Mas si epiciclo de oro el yelmo encubre
El oro, que enriquece a su hermosura:
La vizera finissima descubre
Vn rostro celestial, cuya luz pura
Con rayos anegaua al claro dia,
Y con su claridad lo escurecia.

32.

Por industria sutil feroz remata
La parte superior del yelmo de oro
Vna Esphinge mortifera de plata,
q̃ induze sacro horror, mortal decoro.

Amor und Ega umgeben sich mit feurigen Strahlen. Auch die Sternbilder sowie Neptun und Pluto rüsten zum Kampfe. Doch die Giganten sind inzwischen ebenfalls nicht müssig. Gallegos beschreibt in neun Stanzen genau, wie Typhon den Ossa und Olymp auf den Pelion türmt[24], um den Himmel zu erstürmen, er erzählt, wie Damastor im Reiche Neptuns tobt und Aegaeon, Palynes und Enceladus das Schattenreich angreifen.

Vn grifo de rubi diestro desata
Dos alas de cristal a vn aureo Coro;
Y vn pedaço de oliua le corona,
Que, envez de dulce paz, guerra pregona.

33.

Su cristalino pecho arma el azero
De vna fuerte loriga, en que Vulcano
La cabeça infernal, el seño austero
De Medusa engastô con sutil mano:
Mas al duro rigor del rostro fiero
Remedio aplica el rostro soberano;
Que si aquel coraçones endurece,
Este los coraçones enternece.

34.

La falda de vna tunica talaria
De su cuerpo encubria la belleza,
Que descubriera en la estacion Gargaria
Al que el lauro negara a su cabeça.
A Medusa su lanca temeraria
Y su escudo acrecienta tal fiereza,
Que a Venus llama, y horrido procura
Cobrar lo que perdiéra su hermosura.

24. II. St. 43.

Apenas el exercito diuino
Por campos de zafir corre impaciente,
Quando a sus pies sacrilego camino
El alto capitan busca inclemente:
Y amenazando al muro cristalino
Vn promontorio abarca que eminente
Fue de las nubes aspero verdugo,
Y del immenso mapa eterno jugo.

Im III. Buche ermutigt zunächst Jupiter die Götter zum Kampfe, vermag aber selbst gegen den auf ihn eindringenden Typhon nichts auszurichten.

44.

Donde veloz con feruido rodeo
El espumoso Esperchio se dilata,
Hasta que entre las aguas del Egeo
Muere cisne de espuma en mar de plata;
Y adonde con quadrupede passeo
El centauro feroz flechas desata:
Yaze el Ossa por alto inaccessible
Y por el pueblo, que le habita, horrible.

45.

Esta montaña pues, torre natiua
Del dilatado mapa, el monstro insano
Con violencia tenaz, fuerça exessiua
Arranca, y libra en vna, y otra mano.
Ya por la cumbre corre fugitiua
La gente irracional, ya del Titano
El hombro pisa, y burla su destreza
Del monte, y del gigante la grandeza.

46.

Qual en la cumbre queda peresoso,
Y qual bate con son quadrupedante
El alto monte, y corre pressuroso
Por el gigante huyendo del gigante.
Qual ve de lo alto el campo cauernoso;
Y al horrido espectaculo ignorante,
Piensa q̃ no ay màs mundo, q̃ esta sierra
Y que es abismo el hueco de la tierra.

47.

Esta del globo parte no pequeña
El general con impeto tremendo
En la cumbre coloca de la peña,
Que madre, y cuna fue del pueblo horrendo.
Destroçado lo duro de su greña
El Pelio gime, y paga padeciendo
Lo que al rayo de Jupiter deuia
De su inuencible parto la osadia.

Glücklicher kämpft unterdessen Mars gegen Mimas. Zweimal verwundet er ihn, da bewaffnet sich der Gigant

48.

Ya de Emathia los campos molestaua
De Typheo el contacto venenoso;
Y con su vista el monte se turbaua,
Que al empyreo esplẽdor mira glorioso:
Si antes soberuio al cielo amenazaua
El claro Olympo, agora temeroso
En los astros esconde su cabeça
Por huyr del gigante la fiereza.

49.

Mas ya le arranca fiero, y tremebundo
En sus neruosas manos le sustenta
A su esquadron despedaçado el mundo
Accredicando su valor ostenta.
Troncado llora el rio, que jucundo
A su Daphne bellissima lamenta,
Y si puro bañaua el espessura
Ya de Typheo turbido murmura.

50.

En las nubes el monte colocado
Escurece del Sol el rayo ardiente,
Y de su falda corre despeñado
Por el gigante vn rapido torrente.
Del campo de su pecho dilatado
La menor parte ocupa la corriente,
Que en la eterna persona de Typheo
Puede vagar el golfo de Nereo.

51.

Con terrible rumor el monte mũeue,
Con que aplica durissima corona
Al Ossa, y tanto mar su cumbre llueue
Que a los màs altos mõtes no perdona
La tierra, que el Titano al globo deue
Paga con su grauissima persona:
Que lo que despedaça, y desocupa
Con la grandeza de su cuerpo ocupa.

Man beachte hier auch die groteske Uebertreibung in St. 50 hinsichtlich der Grösse Typhons:

gegen ihn mit dem Berge Pangaeus, bricht aber unter der ungeheuren Last zusammen und wird zerquetscht. Nunmehr wendet sich der Kriegsgott gegen den zur Rache herbeieilenden Pelarus und tötet ihn, nachdem Jupiter ihn bereits mit seinem Blitze getroffen hatte. Minerva dagegen verwandelt die auf sie eindringenden Giganten Pallantes und Runchus mit dem Medusenschilde in Stein, wird dann aber von Lycaon verwundet und in die Flucht gejagt. Doch auch dieser findet bald seinen Tod, indem er im Kampfe gegen Jupiter in eine tiefe Grube fällt, aus der er sich trotz verzweifelter Anstrengungen — diese Stelle entbehrt nicht des komischen Beigeschmackes[25] — nicht zu retten vermag.

Trotzdem so die Schlacht günstig für die Götter steht, gelingt es doch den Giganten schliesslich, mit ihren Felsblöcken die den Himmel umgebenden Mauern zu zerstören und in Jupiters Reich einzudringen. Wenn es im folgenden heisst, Typhon habe sich gegen Apollo vermessen, mit einem ganzen Walde von Bäumen nach ihm geschlagen, der Gott aber sei ausgewichen und zwischen des Giganten Beine geflüchtet, so ist dies letztere burlesk, wie auch der weitere Verlauf des Gedichtes eine komische Färbung trägt. Hier wird nämlich erzählt, Eteus habe mit dem entwurzelten

---

Que en la eterna persona de Typheo
Puede vagar el golfo de Nereo.

Auch ist gerade hier die Sprache bisweilen sehr geziert und bilderreich.

25. III. St. 27.

En vano solicita la salida,
Y en la cueua se mueue tan violento,
Que en varias partes su persona herida
Desmaya al descompuesto mouimiẽto.
Y para que non triunfe de su vida:
El que gouierna el alto firmamento,
Se acaba de matar diziendo vfano
Solo de mi puede triunfar mi mano.

Parnass den herrenlosen Sonnenwagen zu zertrümmern versucht, habe aber nicht getroffen, weil sein Wurfgeschoss an Typhons Baumwerk zurückgeprallt sei, und es wird ferner berichtet, der Gigant Ceus habe mit einer Pappel einen Streich nach eben jenem Gefährt geführt, jedoch das eilends flüchtende verfehlt, sei vornüber geschossen und fast zu Boden gestürzt. Gleich darauf, so fährt der Dichter fort, wird er von Merkur angegriffen, während Mars den Pallaneus erschlägt und Apollo den Porphyrion tötet, der die Insel Delos losgerissen hatte. So steht der Kampf für die Götter ziemlich günstig. Da gelingt es plötzlich Eteus, Mars gefangen zu nehmen. Infolgedessen verzweifelt Jupiter am Siege und flieht mit seinen Getreuen nach Aegypten. Eine einzige Stanze genügt hier dem Spanier zur Beschreibung dessen, was bei Scarron fast einen ganzen Gesang füllt. Da, so hören wir weiter, jedoch Eteus vor der blendenden Schönheit der Ega, die er nicht zu ertragen vermag, sowie vor dem furchtbaren Lärm, den Pan auf seiner Muschel erzeugt, die Flucht ergreift und Mars entwischen lässt, so kehren die Götter bald wieder in den Himmel zurück, und nunmehr fällt ihnen der Sieg zu. Es machen nämlich die Sternbilder, die bei Gallegos fortwährend in den Kampf eingreifen, mehrere Giganten unschädlich. Unter anderm wirft der Drache, dessen schreckenerregenden Anblick Gallegos nicht versäumt genau zu schildern[26], mit seinem Schwanze den Giganten Ceus in's Meer und der Wassermann ertränkt die gegen eine Hinterpforte des Himmels anstürmenden Giganten Mimas und Alfestes, indem er sie mit in einem Hinterhalte aufgestauten Wassermengen überschüttet. Wie hier, so verläuft nun auch im übrigen der Kampf ungünstig für die Giganten. Wir erfahren nämlich am Schluss des dritten Buches, dass Ega und Pan, wie vorher den Eteus, so jetzt den Typhon in die Flucht jagen.

---

26. III. St. 52.
El Mauorcio dragon de vn astro pende

Dieser veranlasst infolgedessen, da er nur zu deutlich einsieht, dass ein Sieg seinerseits nur dann möglich ist, wenn Ega, der gegenüber die Giganten machtlos sind, aus dem Kampfe entfernt wird, seine Mutter, die Erde, diese ihren Söhnen gefährliche Gottheit in eine auf Kreta gelegene Höhle einzuschliessen, und eröffnet dann mit frischem Mute wieder den Kampf gegen die Götter.

Wir sehn ihn im IV. Buche, während seine Brüder gegen die Olympier anstürmen, zum Meere hinabeilen, wo Damasor wütet. Dort erblickt er Venus und Amor, die sich kampfesmüde in den Fluten des Euphrat baden, und sucht sie in seine Gewalt zu bekommen. Als ihm dies jedoch nicht gelingt, da beide Fischgestalt annehmen und nach Paphos fliehen, wirft er wütend einen Felsen in's Meer, mit dem er die für ihn unsichtbaren Flüchtlinge zu zerschmettern hofft.

Y a todo el mapo quema si cintila,
Ocupa todo el cielo si se estiende
Ya todo el mundo atruena si sibila.
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —

53.

Dos rayos en sus oyos, y vn infierno
Descubre en su garganta tragadora:
De su cabeça, de vno, y otro cuerno
Lo, que antes era luz, es flama agora.
Del coraçon ardiente vn fuego interno
Por mil partes abismos euapora,
Su cuerpo, cada planta, cada escama
Es vn Etna, es vn rayo, es vna llama.

54.

Vn Iris es su cauda (no sereno
Que la del can triphauce non le iguala)
Iris de sombras, Iris de veneno,
Iris, que el cielo con vn giro escala.
Vn vapor de sus poros mana obsceno,
Su anhelito de ardor globos exala,
Es su voz vn estrepito inaudito,
Y es vna gran tormenta el menor grito.

Hoch spritzen die Wogen empor, und sofort erscheint Neptun an der Spitze seiner Meergötter und Meerungeheuer, um sein Reich gegen Typhon und seine Schar zu verteidigen. Er wird dabei wirksam unterstützt durch den von Boreas auf die den Göttern drohende Gefahr aufmerksam gemachten Aeolus und seine Untergebenen. Auch Scylla und Charybdis eilen herbei, erstere wiederum in ihrer ganzen Scheusslichkeit dem Leser deutlich vor Augen geführt[27]. In dem nun sich entspinnenden Kampfe stürzen sich die Meerungeheuer zunächst auf Damastor. Dieser jedoch widersteht ihren sowie des Proteus Anfällen, der Tigergestalt an-

---

27. IV. St. 27.

Ya Scyla con bramido atronaua
El mar, el cielo, el mundo; y de su cueua
Seis cabeças terrificas sacaua
Donde el terno infernal furias renueua.
Del cuerpo, que con sierpes escamaua,
Llueue putrido humor, veneno nieua;
Y enel agua hastą el pecho sumergida
De doze plantas corre conduzida.

28.

Mil agudos peñascos son los dientes,
Que ya para los emulos afila:
Lenguas de sus seys bocas seys torrentes
Son, adonde vn ardor negro cintila.
Tiende el ayre las hebras de su frente,
Y del liquor, que cadaqual destila.
Apenas vna gota al agua toca,
Quando Neptuno la cõuierte en phoca.

29.

Si tan negra su vista contemplara,
Si con tantos infiernos encendida
El Euboica amante la mirara:
Menos amada fuera, y màs temida:
Y si Ulysses agora el mar surcara
La f ereza por Circe encarecida
Deuorado en sus dientes conociera,
Mas primero el temor le consumiera.

genommen, greift dann Neptun an, der Alcioneus überwunden und an den Vesuv gebunden hat, wird aber durch den Meerdämon Aegaeon zum Rückzuge gezwungen. Zurückweichend gewahrt er Thetis, die er sehr liebte, die zu besitzen er überhaupt nur die Eroberung des Meeres unternommen hatte.

In langer Rede, die voll ist von Eigenlob und Ueberhebung gegen die Götter, gesteht er ihr seine Liebe. Masslos ist sein Schmerz, als sie vor ihm entflieht. Erst als die Meernymphe Cloris sich bereit erklärt, ihm die Gunst der Göttin zu verschaffen, beruhigt er sich und verspricht zugleich, vom Kampfe abzustehen. Zur Abendstunde erscheint auch wirklich Thetis dem Giganten, der liebeseufzend umherirrt und garnicht bemerkt, dass seine Brüder den Meeresbewohnern unterliegen. In der Meinung, die Göttin wolle ihn erhören, eilt nun Damastor auf sie zu, um sie zu umfassen. Da aber entschwindet Thetis und der Gigant hält statt ihrer einen Berg in seinen Armen. Untröstlich hierüber begibt sich der betrogene Liebhaber nach Afrika und stirbt dort vor Schmerz und Gram.

Das V. Buch beschreibt den Angriff der Giganten auf die Unterwelt. Vom Aetna aus, der dem Dichter an dieser Stelle zugleich Stoff zu einem höchst wirkungsvollen Naturgemälde gibt[28], dringt Aegaeon, vom Vorgebirge Taenarum

---

28. V. St. 1.

En las islas, que el mar Siciliano
A los Enotrios campos vsurpara,
Donde el arpon de Phebo soberano
Al monoculo pueblo castigara:
Yaze el Etna palacio, que Vulcano
Con segur de diamante fabricara;
Carcel, en cuyo concauo violentos
Se combaten discordes elementos.

2.

Aqui por mil cauernas, mil canales
Corre el mar, corre el viento, el fuego corre;

aus Enceladus, von der Insel Inarime her Palynes in das Schattenreich ein, zu dessen Verteidigung der schreckliche Cerberus, der fürchterliche Pluto, die Furien, die Parzen und die gesamten höllischen Scharen herbeieilen. In gewaltigem Ringen wird von den Giganten zuerst Enceladus von der Furie Alecto und dem Höllenhund übel zugerichtet und

---

Y el terno de las Furias infernales
Con esquadras de sombras les socorre.
A qui se encuentran emulos iguales
Hasta que el fuego vencedor recorre
Al cielo, que su ardor rapido busca,
Y con humo infernal el dia ofusca.

3.

Con perenne rumor anhela horrores
Esta del Horco igniuoma garganta:
Euro de sombras, Aquilon de ardores.
Vn vapor a las nubes se leuanta.
Mil marmoles escupe abrasadores,
Cuyo golpe fatal peñas quebranta;
Y por su fuego el cielo amenazado
Se teme de la tierra fulminado.

4.

En su falda la nieue se endurece
Segura de la llama, que jucunda
Con copos de ceniza la guarnece,
Y con fumosas auras la circunda.
Fertil en varias partes reuerdece,
Y de sus flores tal olor redunda,
Que al cielo, que su fuego inficionaua,
Con Zephyros de aromas serenaua.

5.

Si de su llama arroyos abrasados
Los nemorosos campos encendian;
Arroyos de su nieue desatados
Tranquilos por sus prados discurrian,
Los que subian a su frente osados
A tormentos por glorias ascendian,
Que emulo el alto monte de simismo
Era cielo su pie su frente abismo.

dann später unter dem Aetna begraben. Gleich darauf erliegt auch Aegaeon, den der Dichter, einem spassigen Einfall folgend, einen Berg samt dem daraufstehenden, über den Einfall der Giganten höchst entrüsteten und entsetzten Charon hatte entwurzeln und auf seine Gegner schleudern lassen, so dass der greise Fährmann auf des Giganten unentwirrbaren Haarschopf fällt. Den Tod seines Bruders zu rächen, eilt Palynes herbei, der gegen Summanus kämpfte, greift Rhadamantus an, muss sich aber vor Vulcan und seinen Cyclopen zurückziehen und findet, zugleich im Rücken von Cerberus angefallen, ebenfalls seinen Tod.

Als so Typhon das kühne Unternehmen der Giganten überall scheitern sieht, fordert er, um dennoch den Sieg gewaltsam zu erzwingen, einen der Götter zum Zweikampfe heraus. Hercules erklärt sich nun sofort bereit, ihn zu bestehn, und wirft ihn nach langem, in seinen einzelnen Phasen mit hohem poetischen Schwunge geschilderten Kampfe[29] zu Boden. Die Götter halten das besiegte Un-

---

29. V. St. 40.

Aprouada de todos la contienda
Al Prescripto arenal con seño crudo,
Con grauissimo pie, mano tremenda,
Deciende cadaqual medio desnudo.
Mandase que la guerra se suspenda,
Arrimase el baston pende el escudo,
Y enel campo los emulos osados
Se ven de immensos ojos contemplados.

41.

Graves se mueuen ya, fieros se miran,
Y con terror igual se contraponen:
Diestros se acercan, diestros se retiran,
Y los robustos neruios descomponen.
Por la espaciosa arena opuestos giran,
Y al formidable encuentro se disponen
Solo de adustos miembros defendidos,
Y de suspensos ojos socorridos.

geheuer für tot. Doch Typhon erhebt sich mit neuer Kraft, um den noch unversehrten Teil seiner Schar zu neuem Kampfe zu sammeln. Da erblickt er plötzlich Venus und wird von heisser Liebe zu ihr ergriffen. Die schlaue Göttin

---

42.

Como aquel, que veloz saltar pretende
Vn muro superior, tal vez aprueua
El osado subir, tal vez deciende,
Este camino elije, aquel reprueua.
Assi mil vezes vno, y otro atiende
Al encuentro feroz, mil partes prueua,
Y antes de acometido se desuia,
Que ser primero cadaqual queria.

43.

Mas tu con leue planta, o fuerte Alcides,
Al Titano acometes, y ligero
Con vn abraco atroz su pecho mides,
Y la vitoria alcancas de primero.
Tu tambien, o jayan, su fuerça impides
Con tal ferozidad, que si tan fiero
El primero dragon le contrastara
Menos de Juno el odio se cansara.

44.

Fixa Alcides sus pies, fixa Typheo
Sus maculosas sierpes, y abraçados
Ambos yerran con emulo rodeo,
Promouidos de impulsos alternados:
Hercules del jayan, como de Anteo,
Los miembros en sus manos apretados
Leuanta; mas apenas le sustenta,
Quando en mil partes sangre le rebienta.

45.

Tanto el peso grauissimo rehuye,
Que su neruoso braço desmentido
A la tierra el Titano restituye
Aun a su pecho grauemente asido.
Ya de sus plantas leuantado huye.
Vn diluuio de poluo; que esparsido
Por sus desnudos hombros discurria,
Y en sudados arroyos se embeuia.

schenkt ihm scheinbar Gehör, lockt den verliebten Koloss und die ihm nachfolgenden Giganten in eine Berghöhle, in der sie sich versteckt, und versetzt sich dann in den Himmel. Schleunigst besetzt nun Herkules den Eingang zu dieser

---

46.

Forcejan los atletas infernales
Retorcidos los braços inclinadas
Las cabeças, la piernas desiguales
Vnas tendidas, otras encoruadas:
De sus cuerpos las machinas iguales
En sus distantes pies penden libradas:
Gimen, suspiran, braman, y patentes
Sus gargantes de espuma eran dos fuentes.

47.

Mal seguro Typheo al braço cede,
Par quien su cuello quebrantado humilla:
Perturbase, resbala, retrocede,
Y trez vezes forçado se arrodilla;
Mas aun que a penas sustentarse puede
Fuego su labio, fuego su mexilla;
Tanto Alcides le admira, que pensaua
Que otro gigante audaz le amenazaua.

48.

Acceleran los passos, acceleran
Los anhelitos: ora enflaquecidos
Moderan su furor, ora se alteran
De belicosas furias commouidos:
Ambos de la vitoria desesperan;
Mas el hyo de Alcmena en sus fornidos
Braços tanto a Typheo reprimia,
Que en sus miembros el alma no cabia.

49.

Como (dize) o sacrilego no salta
Por tu boca el espiritu arrancado?
Pero para salir fuerça le falta
Y de mis pies se teme atropellado.
Assi blasona, assi su furia exalta,
Quando al cuerpo del emulo, cansado
Derriba; y con vn impeto furioso
Cayò sobre su pecho vitorioso.

Höhle und erschlägt die Giganten, welche herauszugelangen versuchen. Als letzten von allen streckt er mit wuchtigen Keulenschlägen den gewaltigen Typhon nieder, den nun die übrigen Götter vollends töten. Der Leichnam des wilden Gigantenführers wird nach Inarime geschleppt und unter einem Vulkan begraben. Auch die noch überlebenden Giganten finden ihren Tod, denn Jupiter zerschmettert sie alle mit dem Blitze. Grosse Freude herrscht nun ob des errungenen Sieges unter den Göttern. Neptun wirft mit seinem Dreizack den Ossa und Olymp vom Pelion herab und stellt sie an ihren früheren Platz zurück. Mit derselben Moral, die Comes und nach ihm Scarron aus der Niederwerfung der Giganten durch die Götter zieht, schliesst die *Gigantomachia* des Manuel de Gallegos:

Ansi castiga el cielo al que atreuido
A su poder se opone; ansi quebranta
Al que con su altiuez desuanecido
Al ayre superior torses leuanta.
Prisonèro, abrasado, reprimido
Con tal carcel, tal fuego, cumbre tanta,
Padesca, gima, llore el que animoso
Hiso el reyno de Jupiter dudoso[30].

(V. St. 73.)

Dies ist in kurzem der Inhalt einer weniger bekannten Bearbeitung der mythischen Gigantomachie. Wir stellen nunmehr genau fest, in welchen Punkten das Epos des Gallegos und Scarrons *Typhon* übereinstimmen resp. sich ähneln. Selbstverständlich können dabei nur die Momente in betracht kommen, die Scarron nicht bereits in seiner Quelle, der

30. Aehnlich schliesst auch das in der Einleitung besprochene *Intermede*:

Apollon
Ainsi voit on tousjours la folle ambition
Conduire ses auteurs à la punition
Et celuy qui des dieux mesprise la justice
Se creuse follement un mortel precipice.

Mythologie des Natalis Comes, vorfand. Es sind dies die folgenden:

Sowohl bei Scarron (II. Ges.) als auch bei Gallegos (I. Buch) tritt ein Gigant auf, der Typhon zur Empörung gegen die Götter aufreizt (cf. pp. 38 u. 101). Die Person des Aufwieglers ist allerdings bei beiden Dichtern nicht identisch, indem bei Scarron Enceladus, bei Gallegos dagegen Aegaeon (Briareus) die Rolle des Aufwieglers spielt. Auch

---

31. In der *Moralité* dem *Intermède* und der *Gigantomachie* Hardys wird Typhon nicht durch einen Giganten zur Erhebung angespornt wie bei Scarron und Gallegos. Allerdings erinnert bisweilen die Redeweise des Enceladus im *Intermède* und bei Hardy sowie auch einmal die

Scarron II p 19 f.

Cependant Typhon dans son ame
Ne respire que fer et flame,
– – – – – – – – – – – – –
– – – – – – – – – – – – –
Encelade le temeraire
Et Mimas le plus sanguinaire
De tous ces superbes garçons
Luy donnent d'étranges leçons.
Ha vrayment luy dit Encelade,
Si vous souffrez telle bravade,
Puissay-je devenir Nabot.
Si vous ne passez pour un sot.
Je voy bien clair dans cette affaire,
Jupiter veut vous faire taire,
Et vous voyant Moyne tondu,
Dieu sçait s'il sera l'entendu:
Mais pour moy devant qu'on me tonde,
Je feray périr tant de monde,
Qu'il ne sera jamais jasé,
Du grand Encelade rasé.
Si Jupiter de son tonerre
Fait quelquefois peur sur la terre,
S'il écorne quelques rochers
S'il rompt quelques faibles clochers,
Je veux qu'il sçache qu'Encelade
Sçait bien planter une escalade;
Ouy je veux qu'il soit déniché
Du Ciel, où l'on le voit juché,
Et que la maison étoilée,
Devenant maison désolée,
Venus, Pallas, et sa Junon,
Sçachent si je suis masle ou non,
Si des Titans la fin tragique
Fait que tel affront ne nous picque:
Moy tout seul qui tres-piqué suis,
Feray voir seul ce que je puis:
Demain dans ces mesmes campagnes
Mettans montagnes sur montagnes,
Je feray voir á ces beaux Dieux

Gallegos I.

35.
Con estruendo feroz sinquenda bocas
Tumide mueue el barbaro Briareo
Como (dize) o Typheo, no prouocas
A dura guerra al timido contrario?
Que espera tu valor, si excelso tocas
Lo màs alto del orbe, y temerario
Despedaças las nubes, que enel cielo
Vn frigido temor deshaze en yelo?
36.
No dilates la guerra, en que seguro
Tiene tu esfuerço el lauro merecido.
Giua tu gente, escala el alto muro,
Que el palacio circunda esclarecido:
Que temo que presago al mal futuro,
Y para tanto estrago preuenido
Formo otro mundo el emulo tirano,
En que se esconda al pueblo centimàno.

Amelonghi.

– – – – – – – – – – –
Ed ei (Balestraccio) con luci
altrui
Sciolse la lingua e tai parole
Poi che l'honor di vostra
na
Vi sprona e inchina a gi
gran vend
Verso gli Dei per l'inguria
e
Che riceuè la nostra antica
Non habbiate rispetto ne p
Mentre la forza ha la virtù ris
Con la ragione, per maggior
gl
Ne prometton eterna e
Vitt
E con l'alma d'honore e
acc
Hor, ch'arride Fortuna a
disc
Andate lieti all'honorata in
Non men d'arme forniti ch
de
Ne ritornate infin che tanta
Resti punita e di cio uolg
p
La fede nostra, e cosi detto
Giurando ogn'vn di far quan
p

der Wortlaut der Reden ist verschieden, aber der Sinn ist derselbe, und ein wilder, trotziger, die Götter verachtender Zug geht durch beide. Auch in der *Gigantea* hält ein Gigant eine Rede, in der er zum Kampfe gegen die Götter aufstachelt, allein man wird, wenn man Scarron Gallegos und Amelonghi bezüglich dieses Punktes vergleicht, finden, dass hier die beiden ersteren sich weit mehr ähneln als der Erste und der Letzte[31].

Typhons in der *Moralité* an die Worte des Enceladus im *Typhon*. Doch diese Aehnlichkeiten resultieren offenbar aus der Behandlung desselben Stoffes, sind aber kein Beweis für Entlehnungen seitens Scarrons. Wir stellen hier alle sechs Dichtungen bezüglich dieses Punktes zusammen:

Moralité.

Typhoeus 1er Géant.
— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —
e verray premier du sommet de la nuë
né Jupiter, et sa Junon pendue
Dieulx etendus sur la place
à monceaulx
s mains destranchez en cent mille morceaulx.

Intermède.

Encelade.
De longtemps ce desir en mon ame conceu
N'attendroit que ce jour pour estre bien receu
Que Jupiter oppose à ces bras invincibles
Son foudre qui fait peur aux choses insensibles
Qu'il arme tons les dieux seul je les attendray
Seul des braves Titans le droit je maintiendray
Des Titans dont perfide il occupe la place.

Hardy, Acte I sc. 1 (t. III p. 112)

Encelade.
Ma dextre suffiroit, ouy le seul Encelade
Hardy peut emporter l'Olympe d'escalade,
Son farouche regard met en fuite les Dieux,
Et ne pretends borner mon Empire des Cieux.

Acte I, sc. 1 (t. III p. 110 f.).
Les femelles entreux excellent en beauté,
Appas qui m'induit plus qu'aucune Royauté
— — — — — — — — — —!

Eine weitere Aehnlichkeit zwischen unsern Gedichten besteht darin, dass einmal Scarrons Enceladus in seinem Gebahren gegenüber den Göttern (II. Ges.) stark an den Typhon bei Gallegos (I. Buch) erinnert. Beide sind Verächter der Himmlischen (cf. pp. 54 u. 103) und wollen als solche, nachdem sie ihrem Zorne gegen ihre Gegner Luft gemacht haben, dem obersten der Götter eine Demütigung zuteil werden lassen, die für ihn ewig ein Schandfleck bleiben, sein Ansehn bei den Menschen für immer untergraben soll. So will Gallegos' Typhon den Jupiter zwingen, ihm die Füsse zu küssen, und Scarrons Enceladus macht sich sogar anheischig, seinen Nacken um jeden Preis unter das Joch zu beugen[32].

Auch die Götter sind vereinzelt von Scarron und Gallegos in analoger Weise geschildert. Die Rede Jupiters in der Götterversammlung bei Gallegos (II. Buch) ruft uns zweifellos die Stelle im *Typhon* in's Gedächtnis zurück, wo der Göttervater kurz vor dem Götterrat (II. Ges.) seine Untertanen sich rüsten heisst (cf. pp. 37 u. 104). Wir werden uns erinnern, dass er dort bei dieser Gelegenheit

---

(Fortsetzung von Seite 118 und 119)

Scarron II p. 19 f.

Qu'on peut bien les battre chez eux,
Que si les Titans y manquerent
Les Dieux ne les empecherent,
Des Dieux ce ne fut la vertu
Mais ouy bien, qu'ils n'en ont point en;
Les poltrons qu'une peau de chévre
Fit fuir plus viste qu'une liévre:
Mais peau de chevre ny de bouc
N'exemptera Jupin du jouc,
Je veux qu'il en courbe la teste,
Ce beau Dieu Menace-tempeste.
Dont la foudre aura beau peter,
Devant qu'il me puisse arrester,
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
Typhon, cette harangue ouye,
Parut la face réjouye,
Et puis devenant furieux,
Vomit la flame par les yeux.

Gallegos I.

37.

Arde en furia Typheo, y a su gente
Manda que ocupe de vno al otro polo
— — — — — — — — — — —

32. Gallegos I St. 55.

Humilde besarà mi pie nociuo
De los dioses el padre altipotente, ..

Scarron II p. 20 f.

Mais peau de chevre ny de bouc
N'exemptera Jupin du jouc
Je veux qu'il en courbe la teste ...

seine gänzlich unzureichende Bewaffnung gegenüber den Giganten anerkannte. Dieser Gedanke findet sich auch in der *Gigantomachia* des spanischen Dichters[33]. Besonders auffällig aber ist die Uebereinstimmung zwischen Scarron und Gallegos, wenn wir an dieser Stelle den Gang der Handlung weiter verfolgen. Unmittelbar nach Jupiter nämlich redet bei Gallegos Mars genau wie bei Scarron (cf. p. 37). Bei beiden erscheint er an dieser Stelle als Gegner Jupiters und wird zugleich sowohl vom Spanier als auch vom Franzosen als Grosstuer und Maulheld charakterisiert. Gallegos legt freilich hier seinem Mars eine sieben Stanzen umfassende Rede in den Mund, in welcher er Jupiter die heftigsten Vorwürfe wegen seiner Furcht vor den aufrührerischen Erdensöhnen macht und sich selbst in der anmassendsten Weise lobt. Im *Typhon* dagegen wird Mars nach wenigen Worten durch Jupiter zum Schweigen gebracht. Offenbar konnte Scarron, der eifrig vorwärts strebt und durch Abwechselung ergötzen will, ein derartig langes bombastisches, den Gesang der Handlung nur aufhaltendes Geschwätz, wie es uns sein Vorläufer hier auftischt, nicht gebrauchen. Deshalb kürzt er hier Gallegos wesentlich ab, beschränkt die eigentliche Rede des Kriegsgottes bei jenem auf wenige treffende Bemerkungen, die genau dassselbe besagen[34], und

---

33. Gallegos II St. 2.
Agora es justo o gente soberano,
Que se arme nuestro braço poderoso
Contra essa esquadra — — — —

Gallegos II St. 4.
No aya espada enel cielo, no aya escudo,
Que no puede del hyerro la dureza
Penetrar del gigante el pecho crudo,
Ni sufrir de su mano el asperezza . .

Scarron II p. 21.
Jupiter — — — — — — — —
— — — — — — — — — —
Commande qu'en chaque quartier,
Chacun tienne les armes prestes.

Scarron II p. 21.
Puis de ses foudres et tempestes
Faisant la perquisition,
Et trouvant la munition
Trop courte pour la guerre
— — — — — — — — — — —

34. Gallegos II St. 7.
ino viera al gigante (dize horrendo
l inclito Mauorte) presumiera

Scarron II p. 23f.
. . . . le Dieu Mars estant levé
(Mars qui n'eut jamais de cervelle),

lässt ausser Mars lieber noch ein paar andere Götter auf-

Que el campo, que formar quieres tremendo
Es para despojarme de mi esfera:'
Que el esquadron, que exortas metuendo
Y tan alto valor, mano tan fiera
Solo es bien que preuenga el soberano
Para vencer la furia de mi mano.

8.

Notable cobardia, eterna afrenta
Serà que nuebas armas fabriquemos
Contra essa turba vil, que audaz se ostenta
Al cielo que inuencible defendemos,
Que al que de estrellas coronarse intenta
Con nuestra resistencia engrandecemos
Pues por feroz del cielo ha merecido
Ser (sino venerado) resistido.

9.

Cierte tienes, o Joue, de mi parte
En esta infanda guerra la vitoria:
Pero que gloria aurá digna de Marte
Quando a Marte se dê toda la gloria?
Con preuenir tu gente, y con armarte
Borras de tu justicia la memoria;
Pues defensa imaginas el castigo,
Y el delinquente llamas enemigo.

10.

Si pudiera dexar de obedecerte
Quando fuy de tu parte conuocado,
Y si el fatal decreto de la suerte
Esta guerra me huuiera reuelado:
No solo vencedor mi braço fuerte
Te escusara esse timido cuydado
Mas el gigante al cielo no mirara,
Porque antes que naciera le matara.

11.

Mientras con tus razones exageras
Al emulo, que temes, poderoso
Timido alegras, admirado alteras
El furor de mi pecho belicoso:
Que si es tal su valor mis manos fieras
Se dignarán del lauro prodigioso;
Mas creo que tu voz le alaba tanto,
Forçada del temor, no del espanto.

12.

Porque tan gran poder, grandeza tanta
Imaginas al horrido contrario;
Que aun de la tierra apenas se leuanta
Recien nacido el pueblo temerario;
Quando su aspeto a tu deydad espanta,
Y la mortal fiereza de Briario
Tu pecho atemoriza de tal suerte,
Que aunque eres immortal temes la muerte

13.

Causate alfin la esquadra gigantea
Tal horror, que temiendo que enel suelo,
Qual Saturno, tu exercita se vea
Oprimido de vn palido recelo:
Mandas que cadaqual Tonante sea;
Porque inuencible te defienda el cielo,
Y no conosca el barbaro gigante
Entre tantos Tonantes al Tonante.

Jupiter spielt überhaupt bei Gallegos eine ziemlich klägliche Rolle. Er wird bisweilen bezeichnet als *timido contrario* I, 35; *timido Tonante* I, 50. Einmal heisst es: Mars fürchte sich.

Mas del temor . . . . de Tonante
Que del tremendo exercito que mira . . .
(II 53).

Cria vous nous la baillez belle
Avec vostre Geant Typhon:
Et vostre dessein est bouffon,
D'assembler des gens de ma taille
Contre cette vile canaille:
Devant tous les Dieux je le dy,
Taisez-vous Monsieur l'etourdy
Dit Jupiter . . . . ;

Es muss allerdings zugegeben werden, dass auch bei Hardy einmal Mars unmittelbar nach Jupiter auftritt und seine Anordnungen abfällig kritisiert;

Mars.
Ta supréme grandeur se prophane anilie
Vers ces Monstres issus d'vne fangeuse lie
51. Pere tien mieux ton rang, epargne ton pouuoir
En suiet qui merite à corroux l'émouuoir,
Moy seul que l'Vniners indomtable redoute,
54. Mettray des Terre-nez le camp a vau de route,
Moy seul dissiperay leur temeraire effort,
Qui ne demande point ne second ne renfort.
(Acte IV sc. IIf. t. III p. 113.)

Auf diese eine wirkliche Uebereinstimmung zwischen Scarron und Hardy lassen sich indessen keine Schlüsse bauen. Was ferner eine weitere Uebereinstimmung zwischen beiden anbelangt, welche in der charakteristischen Rolle besteht, die Momus sowohl bei Hardy (Acte II t. III p. 115ff. und Acte V sc. I t. III. p. 137ff.), als auch bei Scarron als Witzbold und Spottvogel, der keinen der Götter ungeschoren lässt, spielt, so weist dies nicht auf Nachahmung Hardys seitens Scarron hin, denn Momus konnte, wenn er einmal auftrat, keine andere Rolle spielen. Ja, es ist sogar der Gedanke, dass Scarron durch Hardy veranlasst worden sei, Momos auftreten zu lassen, zurückzuweisen, denn dieselbe Rolle wie in der *Gigantomachie* Hardys und im *Typhon* spielt dieser Gott schon bei Lucian im *tragischen Jupiter* und in der *Götterversammlung*, und es liegt kein Grund vor, anzunehmen, dass der in der Antike sehr bewanderte Scarron diesen Autor nicht gekannt habe.

treten und durch ihre verdrehten Einfälle und ihre Witze den Leser erheitern.

Ausserdem sei noch auf zwei in der spanischen Gigantomachie begegnende Züge hingewiesen, die Scarron unseres Erachtens ebenfalls benutzt hat. Wie wir bereits bemerkten (cf. p. 104), erscheint bei Gallegos (II. Buch) als Gegner des Mars Typhon. Wenn auch nun ein Kampf zwischen beiden nicht beschrieben, sondern nur angedeutet wird, so konnte doch Scarron hier einen Anhaltspunkt für das im *Typhon* geschilderte Rencontre zwischen beiden (III. Ges.) finden, welches sonst nirgends begegnet (cf. p. 41).

Endlich scheint uns die Vernichtung des Mimas und Alfestes durch eine List des Wassermanns (III. Buch), wie sie Gallegos ausführlich erzählt (cf. p. 109), ihr burleskes Pendant in jener Stelle im *Typhon* zu haben, wo Enceladus beim Angriff auf den Olymp von den Göttern mit Schuttmengen und heissem Wasser empfangen und zum Rückzuge gezwungen wird (III. Buch cf. p. 39). Eine gewisse Aehnlichkeit zwischen beiden Dichtungen in dieser Hinsicht ist unverkennbar, wenn auch bei Scarron der Gigant mit dem Leben davonkommt, während bei Gallegos die verwegenen Erdensöhne ihren Tod finden.

Diese Uebereinstimmungen resp. Aehnlichkeiten zwischen Scarrons *Typhon* nnd der *Gigantomachia* des Gallegos lassen es sehr wahrscheinlich erscheinen, dass Scarron das Werk des spanischen Dichters gekannt und einzelne Partieen aus dem ersten, zweiten und dritten Buche in sein Gedicht herübergenommen hat. Diese Wahrscheinlichkeit ist um so grösser, als die in betracht kommenden Punkte sich nicht nur nicht in der Quelle Scarrons, sondern auch mit ganz geringfügigen Ausnahmen, die aber für uns so gut wie belanglos sind (cf. p. 121 A_{34}), bei keinem der antiken und modernen Autoren finden, die vor Scarron den Kampf der Götter und Giganten behandelt haben, selbst nicht bei Amelonghi.

Als wir oben von den Giganten Scarrons sprachen, wurde schon hingewiesen auf Rabelais. In der Tat dort finden wir dieselben burlesk- und grotesk-komischen Riesengestalten wie bei Scarron. Wenn es sich jedoch im allgemeinen um die Frage nach Vorbildern des *Typhon* handelt, so müssen auch zwei aus dem XVI. Jahrhundert stammende Chroniken berücksichtigt werden, in denen wir ebenfalls jene bei Rabelais begegnenden Züge antreffen. Wir wollen diese zunächst in's Auge fassen.

Die beiden *Chroniken von Gargantua.*

Die erste dieser Chroniken, welche: *Les grandes et inestimables croniques du grant et enorme geant Gargantua: contenant sa genealogie, la grandeur et force de son corps. Aussi les merveilleux faictz darmes quil fist pour le roi Artus, comme verrez cy apres* betitelt ist[1], und welche von G. Paris vor 1526 gesetzt wird[2], erschien in Lyon in drei Ausgaben. Von diesen hat die eine keine Jahreszahl. Die andere, welche von Brunet für die erste gehalten wird, erschien 1532, und die dritte, die zusammen mit Rabelais', bereits 1532 veröffentlichtem *Pantagruel* gedruckt wurde, umfangreicher als die beiden anderen Ausgaben ist und den Titel *Les chronicques du grāt roy gargātua* trägt, weist die Jahreszahl 1533 auf[4]. Die Frage, wer der Verfasser dieser *Grandes et inestimables croniques* ist, hat viel Kopfzerbrechen gemacht.

---

1. Sie wurde herausgegeben von Lacroix unter dem Titel: *Chronique de Gargantua.* Paris 1868.

2. G. Paris: *Revue critique.* IVe année, 1769, p. 328 A.

3. Brunet: *Notices sur deux anciens romans intitulés les chroniques de Gargantua,* Paris 1834, p. 15 f., wo auch p. 5 f. das Original beschrieben ist. Das Original ist beschrieben auch bei Tilley: *Literature of the French Renaissance,* Cambridge 1904, I p. 262.

4. Abgedruckt bei Regis: *Rabelais' Gargantua und Pantagruel aus dem Französischen verdeutscht,* Leipzig 1832—41, II, 1 p. LXXXV ff.

Brunet hält es für wahrscheinlich, dass sie von Rabelais herrüht, zögert aber doch, sie ihm zuzuschreiben[5]. Der Herausgeber Lacroix spricht sich mit Bestimmtheit für die Autorschaft Rabelais' aus[6]. Es haben sich dann zu der Frage noch viele andere Gelehrte geäussert, deren Ansichten bereits Schneegans zusammenstellt[7]. Wir ersehen daraus, dass diese vielumstrittene Frage bis jetzt noch nicht zu einer wirklich befriedigenden Lösung gelangt ist. Schneegans selbst vermutet, dass die satirischen grotesken Züge in dieser Chronik und Rabelais' *Pantagruel* von derselben Person stammen. Tilley hält Rabelais für den Verfasser oder Revisor dieser Chronik[8]. Was die zweite Chronik anbelangt, die den Titel: *Les chroniques admirables du puissant roy Gargantua ensemble comme il eut a femme la fille du roy de Utopie nommee Badebec, de laquelle il eut ung filz nomme Pantagruel, lequel fut roy des Dipsodes et Amaurottes, et comment mist a fin ung grand géant nomme Gallimaffre* führt[9], so ist sie ohne Orts- und Jahresangabe erschienen, doch nimmt Lacroix als Erscheinungsjahr 1533 oder 1532 an[10].

Diese Chronik ist, wie Brunet meint, unter keinen Umständen das Werk Rabelais', sondern ist von einem Geistlichen geschrieben, und repräsentiert weiter nichts als ein *plagiat maladroit, une reproduction sans esprit, dont l'auteur, incapable d'imiter Rabelais dans ce qu'il a de meilleur, et peut-être même d'en gouter le sel, a cherché à l'emporter*

5. Brunet a. a. O. p. 14: . . . . . *on sera fort disposé à lui* (Rabelais) *attribuer ces mêmes Chroniques.* Nachher: . . . *nous hésitons à attribuer positivement à Rabelais un morceau si peu digne de son génie.*

6. Lacroix a. a. O. p. IX f.

7. Schneegans a. a. O. p. 185 A_1.

8. Tilley a. a. O. I p. 169 f.

9. Sie ist herausgeg. von Lacroix unter dem Titel: *Seconde chronique de Gargantua et de Pantagruel.* Paris 1872.

10. Lacroix a. a. O. p. XX.

sur lui en extravagance et en obscénité; à quoi certes il n'a que trop réussi[11]. Ihm widerspricht Lacroix, der entschieden Rabelais für den Verfasser hält[12]. Schneegans wiederum stimmt Brunet bei und erklärt die von Lacroix für die Autorschaft Rabelais' angeführten Gründe für „romanhaft".[13] Der Inhalt dieser beiden Chroniken ist im wesentlichen derselbe, nur weist die zweite mehrere Zusätze auf. Wir können hier von einer ausführlichen Inhaltsangabe absehen, da uns ja nur die Personen, insofern sie dieselben komischen Züge wie Scarrons Giganten aufweisen, interessieren, nnd auch Brunet bereits eine solche gibt. Es sei hier nur ganz kurz bemerkt, dass in diesen Chroniken die Geburt des Riesen Gargantua, sein durch den Zauberer Merlin veranlasster Zug an König Artus' Hof und die Heldentaten, die er in dessen Diensten vollbringt, beschrieben werden, wozu in der zweiten Chronik als wichtigster Zusatz der kommt, dass er sich mit Badebec, der Tochter des Königs von Utopien, verheiratet und mit ihr Pantagruel erzeugt, dessen Geburt und Jugend genau wie bei Rabelais I, 2 bis zum Anfang von I, 5 erzählt wird.

Was nun die Zeichnung der Riesen in diesen Chroniken sowie der bei Rabelais auftretenden Helden anbelangt, so sind sie gleich den Giganten Scarrons gewaltige Fresser und Säufer, ungehobelte Patrone, die sich albern und kindisch benehmen und bisweilen den Anstand auf's Gröblichste verletzen. Dazu kommt noch, dass die ganze Art und Weise, wie diese kraftstrotzenden Gesellen mit ihren Feinden umspringen, stark an den *Typhon* erinnert.

Prüfen wir daraufhin die *grandes et inestimables croniques*, so muss offenbar schon der Magen von Gargantuas Vater Grant Gosier ungeheuerliche Dimensionen gehabt haben; schwört er doch den Bretonen, die, als er mit seiner Frau

11. Brunet a. a. O. p. 21.
12. Lacroix a. a. O. p. Xff.
13. Schneegans a. a. O. p. 194 A_1.

Galemelle und seinem Sohne nach England an Artus' Hof pilgern will, unterwegs ihm einen Teil seiner Lebensmittel weggenommen haben, sämtliche Kühe ihres Landes auffressen zu wollen, so dass sie ihm aus Angst freiwillig deren zweitausend Stück geben (pp. 19 u. 20). Kein Wunder, dass Gargantua sein würdiger Nachfolger wird. Dreihundert Ochsen und zweihundert Hammel, die ihm die Pariser, denen er in tollem Uebermut die Kirchenglocken weggenommen, dann aber wieder zurückgegeben hat, zum Mittagessen offerieren, zu verzehren, ist für ihn eine Kleinigkeit (p. 23). Da schaue man sich erst die unglaublichen Portionen an, die er nach dem Siege über Artus' Feinde, die riesigen Goz und Magoz, verschlingt. Vierhundert Schweineschinken, eine Unmenge Blut- und Leberwürste, zweihundert Hasen und vierhundert Brote, „von denen jedes fünfzig Pfund wog," so hören wir, lässt Artus ihm vorsetzen. Sechs Bediente sind eigens dazu angestellt, ihm die Speisen vorzuschneiden, und weitere vier werfen ihm bei jedem Bissen, den er hinunterschluckt, eine grosse Schaufel voll Mostrich in den Schlund. Nicht weniger als zehn Tonnen Cider trinkt er zu dieser wahrhaftig nicht kargen Mahlzeit, um sich dann zum Nachtisch noch an vier Tonnen Bratäpfeln gütlich zu tun (p. 30f.). Einen nicht geringeren Appetit entwickelt er bei Gelegenheit des Feldzuges gegen die Irländer und Holländer, die Artus den schuldigen Tribut zu zahlen sich weigerten. Nur gegen Lieferung von mehreren Schiffsladungen frischer Heringe, zweihundert Tonnen gesalzener Makrelen und dem dazu gehörigen Mostrich kann der König jener Unbotmässigen von Gargantua einen Waffenstillstand erkaufen (p. 52). Dass sich bei ihm, wenn er diese salzigen Geschenke zum Frühstück vertilgt, der Durst einstellt, dürfte begreiflich erscheinen, dass er aber gleich einen ganzen Fluss austrinken würde, hatten wir nicht erwartet (p. 53).

Alles ist überhaupt masslos an diesem jungen Riesen.

War schon die Trauer seiner Eltern beim Abschiede ihres Schöpfers und Gönners Merlin so gross, *que deux moulins eussent peu mouldre de l'eaue qui leurs sortait des yeulx* (p. 13), so ist andererseits die Freude Gargantuas über die schönen Kleidungsstücke, die Artus ihm zum Lohn für die Niederwerfung der Goz und Magoz geschenkt hatte, so gewaltig, „dass man ihn sieben und eine halbe Meile weit lachen hörte" (p. 37). Ist hier sein Betragen albern zu nennen, so zeigt er bei andrer Gelegenheit, dass er sich auch recht unflätig und gemein benehmen kann. Wir müssen wirklich den armen irischen Soldaten bemitleiden, den er mit unzähligen andern seiner Kriegskameraden in seinen Hosenboden gesteckt hatte, und der stirbt *du vent d'ung pet que avoit faict Gargantua en ces chausses; et avoit le pouvre prisonnier la teste toute fendue et la cervelle espandue de ce coup de broudier; car il petoit si rudement, que du vent qui sortoit de son corps il en faisoit verser troys charretées de foing et d'une vesse faisoit mouldre quatre moulins a vent* (p. 49).

Aehnlich übrigens wie mit diesen Gefangenen, die er in seiner Hose oder in den Schlitzen seiner Aermel zusammenpfercht, verfährt er auch mit den irischen Grossen, ja sogar mit dem irischen Könige selbst. Jene nämlich bringt er in seinem hohlen Zahne unter und diesen vertraut er einfach seinem Schnappsacke, dem unvermeidlichen Attribut der in diesen Chroniken auftretenden Riesen, an (p. 56f.). Ebenso ergeht es jenem wilden Krieger, der für die Besiegung der Goz und Magoz Rache nehmen wollte, und dem Gargantua überdies noch die Knochen im Leibe zerbricht, *en la forme et maniere que l'on plieroit une douzaine d'esquillettes*" (p. 59)[14].

14. Recht viele komische Züge bietet der Zusatz der längeren Fassung dieser Chronik in der Ausgabe von Lyon 1533 (cf. p. 124). Gargantua ist hier ein Erzsöffel und Unfläter. Er will, nachdem er Artus lange treu gedient hat, in seine Heimat zurückkehren, welche irgendwo

Alle diese Züge begegnen wieder in den *chroniques admirables*, nur sind hier alle Zahlen höher gegriffen[15]. Für uns kommt es jetzt darauf an, die in den Zusätzen dieser zweiten Chronik enthaltenen komischen Züge, soweit sie für uns in Betracht kommen, zu beleuchten.

Wenn es hier, was zunächst wieder den immensen Appetit unserer Helden anbelangt, heisst, Gargantuas Eltern hätten von den Broten, die Merlin ihnen, als sie nicht genug zu essen hatten, verschafft hatte, gleich mehr als viertausend Stück verzehrt (p. 12), und wenn wir später hören, Gargantua habe deren soviel verschlungen, dass ein Hirte, der samt seinen Schafen in des schlafenden Gargantua offenstehenden Mund gefallen war, während der ganzen Dauer seines Aufenthaltes in demselben ebenfalls bequem davon zu leben hatte (p. 21), so erregt das berechtigtes Aufsehen. Aber solche Glanzleistungen im Essen sind bei diesen Riesen nichts Aussergewöhnliches, verspeisen doch Vater, Mutter und Sohn in Rennes, wo sie auf der Reise zu Artus kurze

---

im Orient liegt. Unterwegs kann er nicht umhin, in Sancte Barbe fünfzehnhundert Ohm Cider zu sich zu nehmen. Davon wird er unwohl und beschmutzt die ganze Stadt mit seinem Kote (p. CXV). Dieselbe Ehre läßt er auch der Stadt Rouen angedeihen, wo er nicht weniger als einhundertundfünfzig Faß Bier ausgeleert hat (p. CXVI). Dann begibt er sich nach Rochelle, um dort seinen Magen durch in Wein eingeweichtes heißes Brot zu kurieren. Das besorgt er denn auch gründlichst, und zwar mit fünfhundert Faß Rebensaft und fünfhundert Laib Brot (p. CXVII f.), wie er denn auch später von den Bewohnern Rochelles tausend Brote und ebensoviel Ohm Wein als Wegzehrung verlangt (p. XX). Auch hier ist er der Schrecken seiner Gegner, und seine wilde und unbändige Natur kommt besonders zum Ausbruch, als er in seine Heimat gelangt. Kaum hört er hier, daß der König im Kampfe gefallen sei, als er auf dessen Untertanen so wütend wird, daß er einen von ihnen mit seiner Keule in Stücke schlägt. Als nun ein Heer wegen dieser Untat gegen ihn auszieht, versetzt er dessen Führer einen solchen Stoß, „daß er so morsch zerschellert, wie wenn auf einen kleinen Vogel ein Mühlstein fiel", und richtet unter den Soldaten ein Blutbad an (p. CXXII).

15. cf. Schneegans a. a. O. p. 199.

Rast machen, einen grossen Walfisch, den Gargantua mit einer ihm von Grantgosier ans Ohr gehängten Glocke in den Schlaf geläutet und dann *d'ung seul coup de poing* getötet hatte, zum Abendbrot. Müssen wir hier über die gewaltige Esslust Gargantuas und seiner Erzeuger staunen, so müssen wir bei anderen Gelegenheiten auch die ungeheuren Mengen Wein bewundern, die er zu trinken imstande ist. So lässt ihn der Verfasser von dem köstlichen Nass, das Pilger aus Anjou mit sich führten, ein ganzes Fass, dem er mit einem *chiquenaulde du poing* den Boden eingeschlagen hat, auf einen Zug herunterstürzen (p. 26); aber das ist noch garnichts. Viel toller treibt er es bei den Mönchen der Abtei von Sainct Mor. Er muss sich hier offenbar erst stärken zu dem Kampfe, den er in dieser Chronik gegen den Riesen Amaurry, der Angiers verwüstete, zu bestehen hat, und so hören wir denn, dass er vier und ein halbes Fass auserlesenen Rebensaftes zu sich nimmt (p. 32). Ja, nach der Besiegung seines Gegners bringt er es sogar auf sechs Fässer *(fournitures)* Wein und steckt neun in seine Hosentasche und seinen Schnappsack (p. 34). Anscheinend ist es ihm dabei ganz gleichgültig, was er trinkt, wenn er nur seinen stets grossen Durst löschen kann. Ohne erst zu proben, trinkt er alles, was man ihm vorsetzt; so giesst er auch von dem miserablen Dünnbier, mit welchem ihn die Einwohner von London, bevor er gegen die Irländer ins Feld zieht, bewirten, gleich drei Fässer voll hinunter. Als er aber merkt, welch' schlechtes Zeug man ihm vorzusetzen gewagt hat, da rächt er sich auf eine höchst unflätige Manier an den armen Londonern. *Gargantua — — deslacha la martingalle de ses chausses, car tout son ventre luy brouilloit si treshorriblement qu'il sembloyt qu'il y eust ung tonnoire enfermé dedans. Alors s'enclina devers le roy Artus, puis s'en va deslacher son brodier si tresimpetueusement que on cuydoyt que la ville fondist tout en abisme: car il rendit si treterrible eclipse de cul que toute ladicte ville, jusques à l'autre coste de la rivière de la Thamise en estoyent*

tous embrenez. Sein Zorn kann erst durch einen delikaten Versöhnungsschmaus besänftigt werden, der an Menge und Reichhaltigkeit der Speisen wirklich nichts zu wünschen übrig lässt, heisst es doch, dass *pour l'entrée de ladicte collation luy fut sevy de sallade en laquelle avoit bien la despouille et tonture de sept arpens de prez, sans les lectues et cibotz, qui se montoyent bien environ troys chartées et demye, et environ treize cens chevres d'huylle d'ollif et vingt sept pipes de vin aigre rosart. Puis après luy firent servir sept cens cinquante platz de petites ouez; et pour le dessert luy donnerent troys cens quatre vingt dix sept tartes* (p. 73 f.).

Was nun Gargantuas ganzes Auftreten anbelangt, so hatten wir schon oben Gelegenheit, sein jeder Sitte und jedem Anstande hohnsprechendes Benehmen gegenüber den Londonern zu rügen. Aehnlich beträgt er sich, bevor er gegen einen Riesen, namens Gallimassue, der vom König Oberon abgeschickt war, um ihn zu töten, in den Kampf zieht. Er fängt hier gewaltig an zu pissen und hört damit — der Verfasser weiss es ganz genau — nicht eher auf, als bis gerade drei Monate, sieben Tage, dreizehn dreiviertel Stunden und zwei Minuten verflossen sind (p. 97).

Daneben gewahren wir nun in den Zusätzen auch viele ganz lächerliche und törichte Züge an den bereits bekannten und noch neu hinzutretenden Personen. Diese ungeschlachten Riesen sind hier alle von einer Weichherzigkeit, die man eigentlich nicht an ihnen erwartet. Schon in den *grandes et inestimables chroniques* war, wie wir bereits sahen, der Schmerz Grantgosiers und Gallemelles, als sie sich von Merlin trennen mussten, masslos (cf. p. 128), jetzt aber vergiessen sie sogar solche Bäche von Tränen, dass daraus eine Quelle entspringt, in welcher man an Festtagen Eier kocht, und aus welcher ungeheuer grosse und starke Hühner entstehen, von denen Artus selbst eins besitzt (p. 12 ff.). Später wird uns dann mitgeteilt, dass jener obenerwähnte Gallimassue, der schon als Kind so gewaltig geschrieen hat,

dass man ihn sieben französische Meilen weit hören konnte (p. 98), vor Schmerz über den Tod seiner Eltern gleich in Ohnmacht fällt, während seine Geliebte, die Riesin Gribouille, um ihn, der sich aufmacht, um Gargantua zu bestehen, so masslos trauert, dass ihre Tränen einen Fluss erzeugen, auf dem ebenso grosse Schiffe fahren können wie auf der Seine (p. 106).

Sehn wir uns endlich, um auch diesen Punkt nicht zu vernachlässigen, die Riesen im Kampfe gegen ihre Gegner an, sofern die *chroniques admirables* hier Neues bieten, so gewahren wir, dass Gargantua, der altbewährte Kämpe der ersten Chronik, hier noch weit grössere Wunderdinge als dort verrichtet. Den riesigen, bereits erwähnten Amaurry hängt er einfach an einem Ohre an einen Felsen auf (p. 32). Mehrere mit den Goz und Magoz verbündete Riesen macht er auf höchst praktische Art und Weise unschädlich; er streckt sie einfach mit einem Furz zu Boden und lässt sie dann kurzer Hand in seinen Schnappsack wandern (p. 92). Sogar des fürchterlichen Gallimassue wird er Herr, jenes Recken, der doch schon die grössten Heldentaten vollbracht hatte, dessen unwiderstehlicher Kraft alles weichen musste. Dürfen wir dem Chronisten Glauben schenken, so hat dieser Kraftmensch nicht nur die riesenhaften Wächter der Riesin Gribouille auf die denkbar einfachste Manier aus dem Wege geschafft, und zwar, indem er den einen beim Kragen nahm und siebenzehn Meilen weit schleuderte (p. 102), den andern in seinen Schnappsack sperrte und zum Abendbrot verzehrte (p. 104), nein, er hat auch Herkules und Jason ganz ähnlich behandelt, nämlich in seinen Schnappsack gesteckt und diesen dann, des Tragens müde, so weit geworfen, dass er mit den beiden gerade in Medeas Garten fiel (107 f.). Aber Gargantua zeigt ihm, wie man mit seinesgleichen verfährt. Beim ersten Zusammentreffen entreisst er ihm seinen Knüttel und wirft diesen so weit, dass er in den Genfer See fliegt (p. 109). Das zweite Zusammentreffen aber endet

damit, dass Gargantua seinen Feind auf seine Schultern ladet, den Bewohnern von Troies schenkt und ihn schliesslich auf deren Wunsch dadurch tötet, dass er ihn mit dem Kopfe gegen einen Schlossfelsen schlägt (p. 116).

Zeigen so, wie wir eben gesehen haben, die Riesen dieser Chroniken eine unverkennbare Aehnlichkeit mit Scarrons Giganten, so ist das nun in weit stärkerem Masse bei den bei Rabelais auftretenden Personen der Fall.

Rabelais' *Gargantua und Pantagruel.*

Wie bekannt, entstand von den fünf Büchern dieses Romanes zuerst das zweite, welches in das Jahr 1532 fällt und zusammen mit den drei folgenden Büchern die Geschichte Pantagruels enthält. Ihm wurde 1535 das erste, der Gargantua, hinzugefügt, während die drei andern Bücher in den Jahren 1545, 1552 und 1564 erschienen. Als Verfasser nennt sich Rabelais erst in der Aufschrift des dritten Buches, während die beiden ersten Bücher unter dem Pseudonym Alcofribas Nasier, d. i. Anagramm aus François Rabelais[1], gehn. Was das fünfte Buch dieses Romans anbelangt, so ist seine Echtheit verschiedentlich angezweifelt, und neuerdings durch Birch-Hirschfeld überzeugend nachgewiesen worden, dass Rabelais nicht der Verfasser sein kann.[2] Seine Untersuchungen ergeben auf Grund einer genauen Vergleichung des vierten und fünften Buches ein Resultat, welches er selbst mit folgenden Worten zusammenfasst:

---

1. cf. Tilley a. a. O. I, p. 262ff., wo auch das Original und wichtige Ausgaben des *Gargantua und Pantagruel* und der *grandes chroniques* beschrieben werden.

2. Birch-Hirschfeld: *Das fünfte Buch des Pantagruel und sein Verhältnis zu den authentischen Büchern des Romans,* Leipzig 1902. Ueber den Stand der Frage vor Birch-Hirschfelds Untersuchung cf. Birch-Hirschfeld a. a. O. p. 3f. Die gegen Rabelais' Verfasserschaft angeführten Gründe sind zusammengestellt bei Schneegans a. a. O. p. 247 A_1.

„Das Verhältnis der einzelnen Bestandteile, die die Erzählung ausmachen, und die Art der Berichterstattung ist in beiden Texten nicht dieselbe, in der Charakteristik der Personen widerspricht einige Male das fünfte Buch dem vierten, das reichlich eingeführte Moment persönlicher Erinnerungen wird im fünften Buche vermisst, eine Statistik des Wortgebrauches und bestimmter Wendungen ergibt so starke Abweichungen zwischen dem ältern und dem jüngern Texte, dass diese schon allein genügen würden für die Annahme verschiedener Verfasser, endlich sprechen zahlreiche Wiederholungen von Einzelzügen aus den früheren Büchern und Ausführungen und Nachbildungen schon vorhandener Motive eindringlich gegen die Echtheit des fünften Buches“[3]. Ein weiterer Beweis für die Unechtheit dieses Buches dürfte, wie schon Schneegans bemerkt, das fast gänzliche Fehlen des in den authentischen Büchern so reichlich vorhandenen grotesken Elementes sein[4]. Indem wir nunmehr zu einer Vergleichung Rabelais' und Scarrons schreiten, stellen wir gleich im voraus fest, dass vom *Gargantua und Pantagruel* vor allem das erste und zweite Buch für den *Typhon* in Betracht kommen[5]. Müssig

3. Birch-Hirschfeld a. a. O. p. 34.

4. Schneegans a. a. O. p. 246 f.

5. Aus dem dritten Buche kaum etwas. Aus dem vierten und fünften Buche ganz vereinzelte Stellen, die uns Rabelais' Helden als starke Esser und Trinker vorführen. So, wenn sie auf der Fahrt zum Orakel der „göttlichen Boutelge“, wo Pantagruels Freund Panurg, der sich zu verheiraten beschlossen hat, Näheres über die künftige Gestaltung seiner Ehe erfahren will, auf den Makräonen Inseln ankehren und sich hier gütlich tun, so daß Rabelais ausruft: „Gott bewußt ists, wie allda getrunken und gequaset ward“. (IV, 25 [zitiert wird nach Regis Uebereinstimmung]). Oder, wenn sie auf der Insel Chaneph „vier allmächtige Schunken-Pasteten“, so groß wie die vier Bastionen zu Turin (IV, 64) und später auf der Insel der Königin Quintessenz solche Portionen vertilgen, daß Rabelais uns versichert, „auf achtzehn Geißhäut brächt man nicht all die guten Bissen und Zwischenessen, die man da auftrug, den stolzen Schmaus . . . ., wenn man auch so kleine Schriften

würde es erscheinen, wollten wir hier noch einmal zeigen, dass Rabelais' Personen wie Scarrons Giganten unmässig in der Befriedigung ihrer leiblichen Bedürfnisse sind, sich hier wie dort albern, unmanierlich, ja unflätig aufführen und mit ihren Gegnern kurzen Prozess machen. Alles dieses ist bereits bei der Behandlung der beiden Chroniken genügend hervorgehoben worden, deren Helden die Rabelais' hinsichtlich der in Rede stehenden Züge im wesentlichen gleichen, alles dieses ist auch zu bekannt, als dass näher darauf eingegangen zu werden brauchte, sagt doch Toldo betreffs der Zechlust der Rabelaisschen Gestalten treffend: *En général nous les voyons à table, la trogne rouge, le verre haut, chantant et riant aux éclats*[6].

Lieber wollen wir hier jetzt auf diejenigen Momente aufmerksam machen, die bei Rabelais neu hinzutreten und Scarron bei der Beschreibung seiner Giganten Anhaltspunkte geben konnten.

Zunächst dürfte die Idee, die Giganten als Kegelspieler auftreten zu lassen, wohl auf Rabelais zurückgehn, der die Teilnehmer an dem im ersten Buche von Gargantuas Eltern veranstalteten Frühjahrsschmause als „gute Kunden gute Zecher, schöne Kegelschieber" bezeichnet (I, 4). Ferner hat Scarron mehrere Züge, mit denen Gargantua und Pantagruel ausgestattet sind, direkt auf seinen Typhon übertragen. Scarron stellt, wie wir sahen, seinen Typhon als einen welterfahrenen Gelehrten hin. Diese löbliche Eigenschaft gewahren wir auch an Gargantua und Pantagruel, doch ist hier alles weiter ausgeführt.

Halten wir uns zuerst an Gargantua, so hören wir, dass er eine umfassende Bildung genossen hat. Schon in seiner Jugend lässt sein Vater ihm von verschiedenen Lehr-

---

dazu nähm als Cicero die Ilias Homeri will gesehen haben in einer Nußschaal'" (V, 20).

6. Toldo: *Poésie burlesque française de la Renaissance* i. d. Zeitschrift für romanische Philologie, 1901, p. 401.

meistern Unterricht zu teil werden. Freilich zunächst macht er wenig Fortschritte, denn die Unterrichtsmethode ist gänzlich verkehrt. Erst als er mit dem tüchtigen Pädagogen Ponokrates studierenshalber auf die Universität zu Paris geschickt wird, gelingt es ihm, in die Geheimnisse der Wissenschaft einzudringen. Wenn er hier auch in der ersten Zeit ein ziemlich behagliches Leben führt, so hält ihn sein Lehrmeister doch bald zu ernstem Studium an, und der junge Gargantua muss von früh bis spät arbeiten. Von Tag zu Tag erweitert sich sein wissenschaftlicher Horizont. Ob nun Scarrons Typhon auch so bewandert in der Bibel war wie dieser unermüdlich tätige junge Riese, ob er wie dieser Stellen aus Plinius, Athenaeus, Dioskorides, Julius Pollus, Galen und andern antiken Autoren auswendig wusste und alle möglichen Musikinstrumente spielen konnte, darüber sagt uns Scarron nichts, wichtig aber ist, dass Gargantua genau wie Typhon sehr bewandert in den mathematischen Wissenschaften ist. Die Rechenkunst beherrscht er, so wird erzählt, theoretisch und praktisch vollkommen und ebenso die Geometrie und Astronomie (I, 23). Ueberhaupt ist er auf allen Gebieten menschlichen Wissens trefflich beschlagen. Für alles öffnet ihm Ponokrates Auge und Ohr, er zeigt ihm das Getriebe in den Werkstätten, führt ihn in die Gerichtsversammlungen und besucht mit ihm Predigten und Märkte. „So ward", heisst es, „Gargantua guberniret und schritt tagtäglich weiter vor in diesem Gleise, profitierend, wie ihr selbst einseht, dass ein junger Mann seines Alters von guten Gaben, bey also fortgesetzter Uebung wohl profitieren muss" (I, 24).

Von ebenso umfassender Gelehrsamkeit ist nun auch Gargantuas Sohn Pantagruel. Wir bemerken an ihm dieselbe Entwickelung wie an seinem Vater, das heisst, er vernachlässigt auf den verschiedenen Universitäten, auf denen er sich herumtreibt, das Studium, und zwar „aus Furcht blödsichtig zu werden" (III, 5), aber allmählich

erwacht die Liebe zur Wissenschaft in ihm. In Paris beschäftigt er sich fleissig mit den sieben freien Künsten und vertieft sich in die Bücher der Bibliothek von St. Victor (II, 7). Aber sein Vater verlangt mehr von ihm. Eine gründliche Kenntnis der alten Sprachen, der Geschichte und Geographie und besonders — man denke wieder an den *Typhon* — der Arithmetik, Geometrie, Astronomie, Naturgeschichte und Medizin sowie der Bibel erachtet er für ihn unbedingt notwendig. Mit noch grösserem Eifer stürzt sich daher Pantagruel in die Wissenschaften (II, 8). Um nun seine Kenntnisse zu prüfen, lässt er eines Tages neuntausendsiebenhundertundvierundsechzig Thesen anschlagen und jagt alle Gelehrten, die seinen hierin ausgesprochenen Ansichten widersprechen, „ins Bockshorn", so dass die ganze Stadt „bis auf die guten Waschweiblein, die Kuppeltruden, Messerhoeken, Brätelbraterinnen und mehr solches Volk" des Lobes über diese Leuchte der Wissenschaft voll ist. Infolge seiner grossen Klugheit ist Pantagruel auch imstande, in äusserst scharfsinniger Weise einen schon seit lange schwebenden Prozess zwischen den Herren Baisecul und Humevesne in einer beide Teile befriedigenden Weise zu entscheiden, obwohl kein Mensch etwas von dem entsetzlichen Kauderwelsch verstehen kann, was sowohl die Prozessierenden als auch Pantagruel selbst zurechtschwatzen, und in welchem Schneegans „ein groteskes Bild der Art und Weise", in der das Volk vor Gericht spricht, nicht aber eine Satire auf die unverständliche Gerichtssprache sieht[7] (II, 10—13).

Noch eine andere Eigenschaft endlich, die Scarron seinem Typhon beilegte, finden wir bei Rabelais wieder. Typhon nannte er einen guten Reiter, und dies Prädikat verdient in vollstem Masse auch unser Gargantua, denn im Reiten hatte er es zu einer geradezu erstaunlichen Fertigkeit

7. Schneegans a. a. O. p. 220f.

gebracht. Um dem Leser recht deutlich die Geschicklichkeit seines Helden in diesem edlen Sport vor Augen zu führen, greift Rabelais zum Mittel der listenmässigen Aufzählung, wodurch zugleich eine komische Wirkung erzielt wird. Gargantua, so sagt er, „bestieg ein Rennross, einen Spanier, Holsteiner, Barben, ein leichtes Pferd: denn gab er hundert Carrieren, liess es voltigiren in Luft, über Pfähl und Gräben setzen, kurz im Kreis traben links und rechts". Desgleichen weiss er uns von zahlreichen Reiterkunststücken, die sein Gargantua vollführen konnte, zu berichten, als da sind Bäumestutzen, Ring- und Handschuhspiessen, Springen von einem Pferd aufs andere und dergl. mehr. Wie hier im Reiten, so ist Gargantua auch in allen anderen Zweigen des Sportes wohl bewandert. Er ist ein geübter Jäger, ein gewandter Turner, ein fertiger Schwimmer, ein guter Schütze, dazu an Kräften ein wahrer Herkules, denn er vermochte zwei Bleikugeln, von denen eine jede achttausendsiebenhundert Pfund wog, eine dreiviertel Stunde lang in die Höhe zu halten (I, 23).

Die Götterburleske vor Scarron.

Die Anwendung der burlesken Darstellung auf die Götter des Altertums ist bekanntlich keineswegs eine Erfindung Scarrons, vielmehr ist sie schon lange vor ihm, ja schon in der antiken Literatur vorhanden. Es wird zunächst zu untersuchen sein, ob vielleicht Natalis Comes in seiner Mythologie Scarron bereits Anhaltspunkte für eine Götterburleske geben konnte.

Wir sahen, dass Scarron Jupiter als einen verliebten Geck darstellt. In dieser Eigenschaft aber erscheint er schon bei Comes, der, indem er sich auf das Zeugnis von Apollonius Rhodius, *Argon,* IV beruft, lib. II. cap. I p. 30b, 6ff. berichtet, dass Jupiter nach Eroberung des ganzen Erdkreises sich einem genusssüchtigen und unzüchtigen Lebens-

wandel hingegeben und jedes schöne Weib, dessen er ansichtig wurde, verführt habe. Ferner konnte Scarron, wenn er Venus als Dirne kennzeichnet und ihr Verhältnis zu Mars berührt, hierfür die bei Comes lib. II, cap. VI p. 48b, 32ff. nach Homer, *Odyssee* VIII (266ff.) und Ovid, *Ars amandi* II (561ff.) wiedergegebene Erzählung, Venus habe ihren Gemahl mit Mars hintergangen, benutzen. Diese Stelle konnte ihn auch veranlassen, Vulkan als betrogenen Ehegatten hinzustellen und ihn als *patron des cocus* (III, p. 34) zu bezeichnen. Endlich ist zu bemerken, dass Scarrons Silen derselbe ist, den Comes lib. V, cap. VII 142a, 13ff. nach Lukian *Götterversammlung* unter dem Bilde eines kahlköpfigen, dickbäuchigen, trunkenen, auf einem Esel reitenden Alten schildert.

Doch sind diese Stellen natürlich nicht als die eigentlichen Quellen der Scarronschen Götterburleske in Anspruch zu nehmen, sie konnten dem Dichter nur Fingerzeige geben. Denn, wenn auch Scarron die Mythologie des Comes als seine Quelle nennt, so kann diese Behauptung streng genommen nur für das XXI. u. XXII. Kapitel des sechsten Buches gelten. Zahlreiche andere Schriftsteller, von denen Comes nichts bietet, konnten Scarron dazu anregen, karrikierte Göttergestalten auftreten zu lassen.

a) Die Götterburleske in der antiken Literatur.

Wir finden die Götterburleske in ihren Anfängen bereits bei Homer[1]. Bekannt ist, was *Odyssee* VIII, 266ff. von Ares und Aphrodite erzählt wird (cf. oben). Verfolgen wir hier die Ezählung weiter, so begegnet uns eine Szene, wie sie burlesker nicht gedacht werden kann. Hephaistos, der betrogene Ehemann, nämlich, von dem Ehebruch benachrichtigt, wirft über die Verliebten, die gerade

1. Nestle: *Anfänge einer Götterburleske bei Homer*, i. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, VIII[1] 1905, p. 161.

im schönsten Liebesgenusse schwelgen, ein Netz und ruft die Götter zu Augenzeugen ihres sauberen Treibens herbei. Er wird jedoch noch obendrein ausgelacht, gerät in Zorn, gibt sich dann aber bald zufrieden. Solche derbkomischen Erzählungen von den Olympiern finden sich öfter bei Homer, und zwar, wie die von Nestle gegebene Statistik zeigt[2], häufiger in der *Ilias* als in der *Odyssee*, während von den *homerischen Hymnen* hauptsächlich der auf Hermes in Betracht kommt. Freilich darf man nicht bei Homer alles als Götterburleske ansehen, was auf uns moderne Menschen diesen Eindruck macht, namentlich nicht manche, uns sonderbar berührende „gigantische Erscheinungsformen und Aeusserungen der Götter“[3], da diese auf eine „ältere Religionsstufe“ zurückgehen.

Die Götter werden uns also schon bei Homer gelegentlich in humoristischer Beleuchtung gezeigt und erhalten ein vollkommen menschliches Gepräge. Sie berühren sich in dieser Beziehung mit den Göttergestalten des *Mimus*, des grossen griechisch-römischen, dramatisch-burlesken Volksschauspieles, das, wie jetzt Reich in seinem umfangreichen, noch nicht vollständig erschienenen Werke über den *Mimus* (cf. p. 67 A. 36) lehrt, in Griechenland, obwohl schon in vorliterarischer Zeit dort existierend, im V. Jh. v. Chr. durch Sophron in die Literatur eingeführt wurde, in der zweiten Hälfte des III. Jahrhunderts v. Chr. nach Rom gelangte, sich seit den Eroberungszügen Alexanders des Grossen im griechischen Oriente in Byzanz zum grossen mimischen

---

2. Nestle a. a. O. p. 175: „Ich stelle nun die Szenen zusammen, bei denen die Untersuchung komische Züge festgestellt hat: (Ilias) 1. A 531—611 (Götterszene mit Hephäst): 2. Ξ 153—360 *(Διὸς ἀπάτη)*; 3. O 1—148 (Erwachen des Zeus, Götterversammlung; 4. Σ 369—617 *(Ὁπλοποιία:* Benehmen des Hephäst); 5. Φ 385—514 (zweiter Götterkampf); (Odysse) 6. δ 351—570 (Proteusgeschichte); 7. ϑ 266—369 (Demodokos' Lied von Ares und Aphrodite); 8. μ 374—390 (Beschwerde des Helios)“.

3. Beispiele bei Nestle a. a. O. p. 163.

Drama, der sog. *mimischen Hypothese*, ausbildete und dann in dieser, allmählich Tragödie und Komödie verdrängenden Form infolge der Unterwerfung des Orients durch die Römer seit dem II. Jahrhundert v. Chr. wieder nach Rom gebracht wurde und dort, begünstigt von den römischen Imperatoren, allmählich die Bühne beherrschte. Im *Mimus* nun, der in den Prosamimus oder die *Mimologie*, den gesungenen Mimus oder die *Mimodie* und den halbgesungenen, halbgesprochenen *Mimus* oder die *Cinaedologie* und *Jonicologie* zerfällt, der im I. Jahrhundert v. Chr. bei den Griechen in Philistion, bei den Römern in Laberius und Syrus seine klassischen Vertreter fand, und der, wie jetzt dank der Untersuchungen Reichs endgültig feststeht, in seiner römischen Form nicht selbständig entwickelt, sondern stets eine Nachahmung der griechischen ist, lassen sich zwei Richtungen unterscheiden, eine biologische und eine mythologische. Die biologische Richtung stellt menschliche Typen aus den niedrigsten Gesellschaftsklassen dar, Betrüger, Diebe, Schelme, Bettler, Lumpen, Ehebrecher, Kuppler und Kupplerinnen, Dirnen etc., denn die Parole des *Mimus* ist der Realismus, die Schilderung des Lebens, wie es wirklich ist, weshalb auch in ihm der mit der Harlekinsjacke, dem *centuculum*, und dem viereckigen Mantel, dem *ricinium*, bekleidete Hauptschauspieler, neben welchem der *Sannio* und der *stupidus* ihre Spässe treiben, meist ohne Maske auftrat, und die Frauenrollen in weiblichen Händen lagen, in den Händen der oft ebenso wegen ihrer Schönheit berühmten, wie wegen ihrer Unzucht berüchtigten Miminnen. Die uns hier speziell interessierende mythologische Richtung, welche vertreten war hauptsächlich in zwei Unterarten der *Mimodie*, der *Lysiodie* und der mit dem durch Rhinton aus Tarent, Wende des IV. Jahrhunderts v. Chr. in die Literatur eingeführten *Phlyax* oder unteritalienischen *Mimus* verwandten *Hilarodie*, machte sich über mythologische Personen und Götter lustig. Hier werden die Götter, die Masken getragen zu haben scheinen, in allen

möglichen komischen und burlesken Situationen vorgeführt, denn der *Mimus* kennt eben kein Ansehen der Person, hoch und niedrig, arm und reich, alle Stände dienen ihm als Zielscheibe seines Witzes und mit den Göttern verfährt er nicht besser. Ihnen raubt er ihren idealen Charakter und macht sie zu realistisch-humoristischen, ihres überirdischen Wesens völlig entkleideten Gestalten. Da werden denn die Götter mit allen Fehlern und Schwächen irdischer Wesen ausgestattet, da haben wir den in ein hübsches Frauenzimmer verliebten Jupiter, eine *männliche Luna*, eine *geprügelte Diana*, auf einer Vase aus Bari Juno, wie sie auf einem von ihrem Sohne Hephästos hergestellten Zauberstuhle sitzt, von dem sie nicht loskommen kann, die *drei gefoppten hungrigen Herkulesse*, wie überhaupt dieser Halbgott als Typus des Fressers und Kraftmenschen eine Lieblingsfigur des *Mimus* ist[4]. Das Auftreten der Götterburleske im *Mimus* hängt aber aufs engste zusammen mit seinem Ursprung. Der *Mimus* ist in prähistorischer Zeit bei den althellenischen Bauern aus dem *mimischen*, d. h. Gebärdentanz entstanden, den in der Phantasie des Volkes die in Wald und Feld, auf Wies' und Au' ihr Wesen treibenden Bauerngötter, die Götter des Wachstums, der Fruchtbarkeit und der Fülle, aufführten. Diese Vegetationsgötter, die Geister der burlesk-dramatischen Volkspoesie, die Vorbilder des *Mimus*, der von ihnen seine Gestalt entlehnte und seinen Gebärdentanz erlernte, wie ja auch noch in der späteren römischen *Hypothesis* die Bewegung des Schauspielers mit *saltare* und *gesticulare* bezeichnet wird, dachte man sich von dämonenhaftem, koboldartigem Aeusseren, stattete sie aus mit dickem Bauche, gewaltigem Hinterteil und dem ihre Zeugungskraft versinnbildlichenden, noch heute dem *Karagöz*, dem türkischen Nachkommen des griechischen *Mimus*, eigenen riesigen *Phallus*. Sie waren es, die in ihrer drastischen, plumpen und rea-

4. Reich a. a. O. I^1 pp. 112, 302 A_2, 361, 379; I^2 pp. 445, 541 ff.

listischen Missgestalt die idealisierten herrlichen olympischen Götter verdrängten und sie zu mimischen Typen machten.

Was nun die Gestaltung der Götterburleske im *Mimus* betrifft, so wissen wir darüber aus den Werken der Mimographen selbst wenig oder nichts, denn vom *Mimus* sind, abgesehen von Vasenbildern, nur Titel und Fragmente auf uns gekommen, deren Zahl allerdings für den römischen *Mimus* erheblich grösser ist als für den griechischen. Soviel aber wissen wir, dass die mimische Götterburleske nicht satirisch oder gar auflösend, sondern nur humoristisch-komisch ist, entsprechend der ganzen Tendenz des *Mimus*, welcher nur durch Vorführung komischer Szenen das Lachen der Zuschaner hervorrufen will, aber keinen Spott kennt.

Mit dem *Mimus* berührt sich nahe das specifisch attische Satyrspiel[5], so benannt nach dem aus Satyrn bestehenden Chor. Satyrn und Silene, die hier auftreten, gehören ja eng zusammen mit den missgestalteten Vegetationsgottheiten des *Mimus*. Die Handlung des Satyrspieles, der Vorstufe der Tragödie, das zu seinen Hauptvertretern Aeschylus, Sophocles und Euripides zählt, stammte stets aus dem Mythus, daher war hier bei der ihm eigenen humorvollen Art Gelegenheit genug zur Parodie der Götterwelt gegeben. Naturgemäss gaben hier namentlich Silen und Bacchus und der mit letzterem eng verbundene Hephäst die komischen Figuren ab. Aber die Verspottung der Götter ist hier nicht direkt, sondern die komische Wirkung wird erst durch die veränderte Umgebung, in die sie hineingeraten, jenen wilden Chor der Satyrn, der nicht zu ihnen passt, hervorgerufen, und diese Tatsache bildet den grossen von Lorenz[6] gebührend hervorgehobenen Unterschied zwischen dem Satyrspiel und den mythologischen Travesticen der dorischen Komödie, zu der wir uns jetzt wenden.

---

5. Welcker: *Ueber das Satyrspiel.* Nachtrag zur Trilogie des Aeschylus, Frankfurt, 1826 p. 185.

6. *Leben u. Schrift. d. Koers Epicharmos*, Berlin 1864, p. 141.

Wenn oben gesagt wurde, dass der griechische *Mimus* in der zweiten Hälfte des III. Jahrhunderts v. Chr. nach Rom kam, so waren dazu Zwischenstufen nötig. Die althellenische mimische Urkomödie wurde nämlich zunächst bereits im IX. und VIII. Jahrhundert v. Chr. durch dorische Colonisten von ihrer Heimat, dem Peloponnes, nach Sizilien und Unteritalien verpflanzt, wurde in Unteritalien *Phlyax* genannt, gelangte, da Mimen und Miminnen ein Wanderleben führten, ähnlich wie die altfranzösischen *Jongleurs*, nach Campanien, nahm hier nach der Stadt Atella den Namen Atellane an und zog endlich nach der Latinisierung Campaniens zur angegebenen Zeit in die Welthauptstadt ein.

Vom sizilisch dorischen *Mimus* nun wurde, um jetzt von dem schon oben genannten, nur in unteritalischen Vasenbildern auf uns gekommenen *Phlyax* zu schweigen, der im V. Jahrhundert v. Chr. lebende Epicharm[7], der Hauptvertreter der dorischen Komödie in Sizilien, mächtig angeregt. In seinen Komödien nahm, so weit sich aus den erhaltenen Fragmenten feststellen lässt, die Götterburleske einen hervorragenden Platz ein. So macht sich der Dichter in der *Hochzeit der Hebe* durch die Beschreibung des raffiniert üppigen Hochzeitsmahles über das Wohlleben und die Völlerei der Götter lustig, so werden in den *Musen* die neun göttlichen Jungfrauen als handfeste, dicke Weiber vorgeführt. Kurz die Götter erscheinen angetan mit allen Schwächen und Fehlern der Menschen, werden vollkommen in den Staub herabgezogen, „und die Vorzüge, die ihre übernatürlichen Eigenschaften ihnen verleihen, verschwinden oder dienen nur dazu, den komischen Effekt zu erhöhen“[8].

Wenn Epicharm ganz unter dem Einfluss des *Mimus* steht, so hat auch Aristophanes, der um die Wende des

7. Lorenz a. a. O.
8. Lorenz a. a. O. p. 140.

V. und IV. Jahrhunderts die altattische Tragödie zur höchsten Blüte brachte, Beziehungen zu ihm. In jenen Partieen seiner Stücke nämlich, wo er über die Götter herzieht, tritt die gewöhnliche Tendenz seiner Dramen, Zustände und Verhältnisse seiner Zeit zu verspotten, um dadurch zu bessern, zurück, da ist er nur der unverwüstliche originelle Humorist, der ohne jede Nebenabsichten nur das laute Lachen seiner Zuschauer hören will. Burlesk-komische Göttergestalten erscheinen fast in allen seinen Stücken, namentlich in den *Acharnern*, dem *Frieden*, den *Vögeln*, den *Fröschen*, im *Plutos* sowie in den *Jahreszeiten* und den *Lemnierinnen*[9]. Es sei hier nur erinnert an die Szene in den *Vögeln*, wo das von den Vögeln gegründete Wolkenkukuksheim den Göttern viel Kopfzerbrechen macht und sie nun, da sie fürchten, ihr Ansehen bei den Menschen zu verlieren, durch eine Gesandtschaft mit ihren Nebenbuhlern einen Vertrag schliessen, wobei wieder Herakles eine sehr komische Figur abgibt. Oder an die Gestalt des als Herakles verkleideten Dionysos, der in den *Fröschen* nebst seinem Diener Xanthias von dem Diener der Unterwelt durchgeprügelt wird.

Wie Epicharm und Aristophanes vor ihm bei den Griechen, so liess ca. zwei Jahrhunderte später der grosse Komödiendichter Plautus bei den Römern an den alten idealen Göttern seinen Witz aus. Von seinen Komödien, die sich als Bearbeitungen griechischer Lustspiele repräsentieren, kommt für uns, ausser verschwindend kleinen Stellen in anderen Stücken, nur der *Amphitruo* in Betracht, eine Nachahmung eines Dramas der mittleren Komödie[10], der

---

9. Ueber die beiden letzteren cf. Kock: *Aristophanes als Dichter und Politiker* i. Rheinisches Museum 39, 1884, p. 118f.

10. cf. Bergk: *Griech. Literaturgesch.* Bd. IV, Berlin 1887 p. 123 A$_8$. Teuffel: *Gesch. d. röm. Literatur*, 4. Aufl., bearbeitet von Schwabe, Leipzig 1882, p. 147 hält ein Stück der neuen Komödie für das Original.

später oft Bearbeitungen erfuhr[11], deren bekannteste die Molières ist. Schon das Sujet dieser Komödie, Jupiters Liebe zur Frau eines thebanischen Feldherrn, ist, um von den Einzelheiten hier abzusehn, burlesk, wie denn auch das ganze Stück die Fabel von Jupiter und Alkmene in's Lächerliche ziehen will[12].

War bei den bisher betrachteten Autoren die Götterburleske immer nur humoristisch-realistisch, so tritt in den Prosadialogen des Rhetors und Sophisten Lukian die Tendenz zu verspotten hervor. Lukian schrieb im II. Jahrhundert n. Chr., ist durch und durch Realist und will als solcher die Schwächen und Verkehrtheiten seiner Zeit lächerlich machen. Sein Vorbild war bekanntlich der jedenfalls im III. Jahrhundert v. Chr. lebende Cyniker Menippos, dessen aus einem Gemisch von Prosa und Versen bestehende Satiren auch im I. Jahrhundert v. Chr. in den *Saturae Menippeae* des Römers Terentius Varro nachgeahmt wurden[13]. So sind denn Lukians Dialoge *Charon und Menippos* und *Ikaromenippos* ein getreues Abbild der ganzen witzig satirischen Art seines Vorgängers. Freilich hier sowie in den *Götterdialogen* behandelt Lukian die Götter nur scherzhaft-burlesk, aber im *tragischen Jupiter* und im *überwiesenen Jupiter* schwingt er die Geissel des Spötters. Dort müssen die Götter es sich gefallen lassen, dass der alte Glaube an sie durch einen Epikureer bedenklich ins Wanken gebracht wird, und dass noch obendrein Momus ihnen gehörig die Wahrheit sagt, hier muss sich der Göttervater von einem Epikureer examinieren und belehren lassen.

Aber die Götterburleske tritt uns nicht nur im Altertum, sondern auch im Mittelalter und in der Neuzeit ent-

---

11. cf. Reinhardstöttner: *Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, Leipzig 1885.

12. cf. Schanz: *Gesch. d. röm. Lit.* München 1890, p. 35.

13. Bekanntlich ist nach Menippos benannt auch eine in Frankreich im XVI. Jahrhundert verfaßte Sportschrift, die *Satire Ménippée*, neueste Ausgabe von F. Giroux, Laon 1896.

gegen. Soweit sie im Drama vorhanden ist, stellt sie sich uns nun als eine Fortsetzung der mimischen Götterparodie des Altertums dar. Es ist nämlich der *Mimus*, und mit ihm natürlich auch die ganze humoristisch-komische mimische Götterwelt, nie untergegangen. Nachdem er, der Typus der volksmässigen realistischen Poesie, einmal in dem Kampfe mit der vornehmen realistischen Poesie, einem Kampfe, der eine notwendige Folge des allmählich vom Volke über die Adligen erlangten Uebergewichtes war, den Sieg davongetragen hatte, konnte auch das idealistische Christentum ihm kein Ende machen. Von Rom aus verbreitete er sich in den von den Römern unterworfenen westlichen Ländern und behauptete auf dem Theater die erste Stelle. Als dann infolge des Einfalles der Barbaren die Theatervorstellungen aufhörten, erlosch der *Mimus* nicht, vielmehr traten Mimen und Miminnen nun ein Wanderleben an und pflegten ihn als Possenreisser und *Jongleure* das ganze Mittelalter hindurch bis zur Gegenwart. Im griechischen Osten aber, in Byzanz, blieb der alte hellenische *Mimus* bestehen, denn dort wurde den Barbaren das Eindringen erschwert. Hier hielt er sich als *mimische Hypothese* bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts, bis zur Eroberung von Byzanz durch die Türken im Jahre 1453, um dann als türkischer *Karagöz* in den Händen der Eroberer weiter zu leben bis zum heutigen Tage. Als aber Byzanz fiel, da zogen nicht nur, wie bekannt, byzantinische Gelehrte nach Italien, sondern es wanderten auch Mimen und Miminnen dorthin aus. In Italien nun vereinigte sich der griechisch-byzantinische mit den Ueberbleibseln des lateinischen *Mimus* zur *comedia dell' arte*[14]. Die *comedia dell' arte*, der griechisch-byzantinische *Mimus* in Italien, aber ist, wie sicher feststeht, vorbildlich für alle späteren burlesken dra-

14. Dies die Ansicht von Reich. Nach Creizenach: *Gesch. d. neueren Dramas* Bd. II, Halle 1901, p. 332ff., bes. p. 358, dagegen hat sich die *Comedia dell'arte* aus der *Comedia erudita* entwickelt.

matischen Volksschauspiele gewesen. So ist also nach Reich jetzt das mittelalterliche und neuzeitliche realistische Volksdrama eine Fortsetzung des alten griechisch-römischen *Mimus*.

b) Die Götterburleske in der italienischen Literatur.[15]

Italien war die eigentliche Pflegestätte des Burlesken überhaupt und hat als solche die Entwickelung des Burlesken in Frankreich im XVII. Jahrhundert nachhaltig beeinflusst. Bereits am Ende des XIII. Jahrhunderts war diese Dichtungsart dort kultiviert worden, im XIV. und XV. Jahrhundert wurde sie weiter entwickelt und am Anfang des XVI. Jahrhunderts wurde sie durch Francesco Berni vervollkommnet. Berni schrieb Scherzgedichte (*capitoli*) und Sonette und wurde im XVI. Jahrhundert vielfach nachgeahmt, so von Lasca, Mauro, Bini, Tansillo, Alfonso de Pazzi, Pasquino u. a. Kurz vor ihm, am Ende des XV. Jahrhunderts, fand die burleske Dichtung Eingang in die sogenannte makaronische Poesie, die durch den Paduaner Tifi degli Odassi, den Verfasser der *Macaronea* begründet worden war. Die *Macaronea* erschien um 1490 und hatte eine Reihe von Erzeugnissen ähnlichen Charakters zur Folge, wie z. B. das *Nobile Vigonze opus* von unbekanntem Verfasser, die *Virgiliana* eines gewissen Fossa aus Cremona, die Schmähschriften des Barsano aus Mantua und des Alione aus Asti u. a. Die Tendenz der Makaroniker und der Inhalt ihrer Werke ist burlesk, denn einmal machten sie sich, indem sie ein „Kauderwelsch" gebrauchten, „das sich seinen Wortschatz aus bunt zusammengewürfelten lateinischen, italienischen und dem Dialekte entnommenen Wörtern zusammensucht, ja sogar durch Anhängung lateinischer Endungen an italienische

15. Das Folgende nach Wiese u. Pèrcopo: *Gesch. der italienischen Literatur*, Leipzig u. Wien 1905, pp. 276f., 372f., Flamini a. a. O. pp. 147ff. u. 220ff. u. Schneegans a. a. O. p. 121ff.

Stämme die merkwürdigsten Wortbildungen ins Leben ruft und in seiner Metrik das quantitative Prinzip des Lateinischen mit dem rhythmischen der neueren Sprachen willkürlich zusammenwirft“ [16], über die klassischen Bestrebungen der Humanisten lustig, zum andern wollten sie die klassische Poesie verhöhnen.

Der bedeutendste Vertreter dieser eigentümlichen dichterischen Darstellungsform ist Teofilo Folengo, mit dem Pseudonym Merlin Cocaï. Sein 1521 vollständig, aber schon 1517 zum grössten Teil erschienener *Baldus von Cipada*[17] ist bekanntlich hauptsächlich eine Satire auf das Ritterepos. Häufig jedoch bemerken wir, dass seine Satire, indem sie die Götter angreift, an das Altertum anknüpft. Gleich zu Anfang des *Baldus* offenbart sich das Bestreben des Dichters, die Götter zur Erde herabzuziehn. Die tollsten und närrischsten Sachen erzählt er uns von den Musen. Das Burleske ist hier aufs engste mit dem Wunderbaren verknüpft. Die anmutigen Bewohnerinnen des Parnass, so hören wir nämlich, sind weiter nichts als feile und galante Dirnen und wohnen in einer Gegend,

Quem Portugalli nondum garauella cattauit.

(Gosae Gregnapolae Valtropiensis Macarinorum p. 4.)

Dort fischen sie in einem, am Fusse eines aus Käse bestehenden Gebirges gelegenen, aus Tunke und Suppe ge-

---

16. Schneegans a. a. O. p. 121.

17. Neueste Ausgabe d. Werke Folengos von Portioli: *Le opere maccheroniche di Merlino Coccaio*, Mantua 1882—88, 3 Bde. Wir benutzten den *Baldus* in der sog. *Ed. Boselliana: Teofilo Folengo Macaronicorum Poema. Baldus, Zanitonella, Moschea. Venetiis apud Petrus Boselli 1555*, von der ein Exemplar noch vor kurzem auf der Berliner Kgl. Bibl. vorhanden war; ein anderes befindet sich nach Lehnert: *Verhältnis der Ed. Toscolana des Baldus v. Cipada Teof. Folengos zu d. Ed. Cipadense u. zur Histoire Maccaronique de Merlin Coccaie* Diss. Würzburg 1902, p. 14 auf der Münchener Hof- und Staatsbibliothek. Ueber d. Götterburl. b. Folengo cf. derselbe p. 62f.

bildeten See, in welchen sich mehrere Saucenflüsse ergiessen, mit Netzen, die aus Würsten und Eingeweiden verfertigt sind, nach Klössen, Pfannkuchen und Würsten:

Piscantes gnoccos, fritolas gialdasque tomaclas[18]

(a. a. O. I p. 5a.)

Auch sonst vertreiben sie sich auf allerlei nützliche und angenehme Weise die Zeit, reiben auf dem Gipfel jenes Gebirges Käse, drehen Klösse, belustigen sich mit dem geriebenen Käse oder rutschen gar wie übermütige Knaben von dem Gipfel herunter.

Solche abenteuerliche, aber witzige Götterburleske stellt doch die eines Scarron oder, wie wir später sehen werden, eines Tassoni oder Bracciolini tief in den Schatten. Solche phantastischen Geschichten kommen aber auch im weiteren Verlauf des *Baldus* kaum vor[19]. So hält sich schon die nächste Stelle, wo Folengo sich über den Gott der Winde und seine Untergebenen lustig macht, viel eher in den Grenzen des Möglichen. Aeolus ist schon alt und hat eine Brille auf der Nase. (*Lippœ Maffelinœ Lodolœ Macaronicorum* II p. 104a.) Die Winde liegen in einer Berghöhle angekettet und heulen

Vt cridant pingues inter Porcilia Porci:
Quando brodæ nimium tardæ portant ad Albi.

(a. a. O. II p. 104b.)

Ihr Gebieter,

. . . . uolens solazzum tradere Ventis,

(a. a. O. II p. 104b)

öffnet die Tür zur Höhle und die Winde springen vor Freude in die Höhe, gebärden sich wie toll und suchen sich loszureissen, so dass ihr Herr sie ausschilt und

---

18. Ganz ähnliche groteske Scherze finden sich schon in der altirischen Literatur in *Mac Conglinnes Vision*, cf. Thurneysen: *Sagen aus dem alten Irland*, Berlin 1901, p. 131 ff.

19. Aehnliches findet sich höchstens in der burlesken Beschreibung der Hölle, in welcher die Helden des Gedichtes unter Folengos Führung gelangen, cf. Schneegans a. a. O. p. 124.

. . . . schenas crebro bastone ricchioccat.

(a. a. O. II p. 104b.)

Die Gestalten der Winde sowie ihre verschiedenen Funktionen werden dann in burlesker Weise geschildert, und schliesslich wird erzählt, wie Aeolus sie loskettet, und sie nun einen orkanartigen Seesturm erzeugen. Eilends begibt sich daher, so heisst es im nächsten Buche, Triton,

Triton Oceani bastardus et Anguillinae,

(a. a. O. III p. 109a)

auf seinem Delphin zu Neptun, um wegen dieser frechen Störung über Aeolus Klage zu führen. In allen möglichen Tonarten schimpft er über ihn. Soll etwa, so wendet er sich in demütiger Haltung an den Beherrscher des Meeres, dein Reich durch diesen Spitzbuben, Küchenjungen, Schinder und Lausefritzen, der nicht einmal wert ist,

. . . . tibi . . . . leccare dedretum

(a. a. O. III p. 109a)

und der den Kopf nur deshalb so hoch trägt, weil er Deiopea, das Dienstmädchen der Juno, geheiratet hat, zu Grunde gerichtet werden? Bei diesen Worten gerät Neptun in Wut und schickt sogleich einen seiner Untergebenen ab, damit er Aeolus,

— — — hunc regem talqualem: cui data cura est
A Joue striggiandi Ventos, stallasque sgurandi,

(a. a. O. III p. 109b)

gehörig Bescheid sage,

Huic de parte sua conuitia talia dicat:
Qualia conueniunt poltronibus atque dapochis:
Qualia fameio quadrant, scalzoque regazzo.

(a. a. O. III 109b.)

Infolge dieser Zurechtschweissung tut Aeolus dem Sturme sofort Einhalt.

Bisweilen begegnet bei Folengo eine angehme Mischung des Burlesken mit dem Heroischen. So heisst es zwar noch rein burlesk von Merkur, Merkur

Qui fur es, et latro, et primus in arte robandi

und unter blökenden Himmelsschäfchen, unter Ziegen, Ochsen, Eseln und Schweinen wohnst (a. a. O. IV p. 117a), und Venus wird in gleicher Weise als gemeine Dirne hingestellt, die ihren lahmen Gemahl nur zu oft Hörner aufsetzt, aber nachher wird von den Nymphen gesagt, sie lägen der Jagd ob in den himmlischen, von Lorbeer- und Mastixbäumen, Myrthen und Wachholderbüschen bestandenen Gefilden, jenen Gefilden, wo der Bauer nicht pflügt, die Bäuerinnen nicht spinnen, wo man keinen Rettich, Schnitt- und Knoblauch, keine Zwiebeln und keine Latwerge pflanzt, wo unter Büschen keine Schlangen,

. . . . rospi, bisse, turpesque ranocchi

(a. a. O. IV p. 118 a)

lauern, sondern nur Ruhe und Frieden herrscht:

Hic est grata quies, hic pax, hic plena uoluptas;
Hic sunt gentiles animi gentilia corda.

(a. a. O. IV p. 118 a.)

Etwas später wendet sich Folengos Satire unter anderm gegen Silen, den Sohn der Natur, einer sehr liebebedürftigen Göttin, die, verheiratet mit der Zeit, einem graubärtigen Alten, nach nichts anderm trachtet

Quam stimulare virum lecto . . .

(a. a. O. IV p. 119 a)

Silen selbst ist Kellermeister und Geschäftsführer des Bacchus. Er und seine Frau, eine Nymphe namens „Weinlese",

Cui caput est grandis baghæ, cui panza tinazzi,
Semper olet uinum . . . . . .

(a. a. O. IV p. 120 b)

sind dick wie Schweine,

Ac uelut insflati uento schioppare nunazzant.

(a. a. O. IV p. 120 b.)

Beim Feste der Weinlese, wie es uns der Dichter im folgenden beschreibt, haben sie stets um sich:

Mille fiaschettos, barilottos, atque botazzos
Cum quibus andando, stando, saltando, canendo,
Se recreant, crebrisque caput sorbotibus implent.
(a. a. O. IV p. 120 b.)

Singend und tanzend betrinken sie sich schliesslich derartig, dass sie zu Boden fallen, und nun kommen, während sie

. . . sornacchiantes Porcorum more quiescunt,

die Satyrn und bezechen sich gleichfalls, so dass:

Ebria stat mater, pater ebrius: ebria proles
Sicve ebri omnes patefacto gutture boffant.
(a. a. O. IV p. 121 a.)

Auch die grossen Olympier Mars und Jupiter hat Folengo ganz eigenartig verändert. Sie muten uns ganz wie Sterbliche an. Mars, so heisst es,

Qui scorozzata semper cum fronte manazzat
Brasatos ocultos guardando torcet adossum,
(a. a. O. V p. 126 a)

trägt an der Linken eine grosse Tartsche, an der Rechten ein Schwert und am Sattelknopfe eine eiserne Keule, die — man beachte hier die Genauigkeit in der Zahlenangabe wie später bei Rabelais[20] — gerade hundert Pfund und nicht ein einziges weniger wiegt.

Im übrigen spielt hier Mars ganz die Rolle eines Truppenoberbefehlshabers. Er lehrt, wie man Bastionen, Türme und Wälle errichtet. Um ihn herum sieht man

Ronchae, Alebardæ, Partesanæ Scuta, Celatæ,
Spontones, Lanzae, Picchæ, Spadæque, Daghaeque
Corsaletta, Elmi, Maiae, Cossalia, Guanti.
(a. a. O. V p. 126 af.)

---

20. So ist beispielsweise die Keule, mit der der Riese Wärwolf gegen Pantagruel kämpft, genau „neuntausendsiebenhundert Centner und zween Viertelpfund“ schwer (II, 29 [p. 308 bei Regis]). Ueber die augenfälligsten Entlehnungen Rabelais' aus Folengo cf. Raynouard: *Journ. d. Sav.* 1831 (déc.), p. 735 f.

Standarten und Banner fliegen, Schlachtmusik ertönt, deren Klang der Dichter nachzuahmen sucht:

. . . . . Tumpana pom pom
Continuo chioccant: sonitatque tarantara trombæ.
(a. a. O. V p. 126 b.)

Solcher Kriegslärm ist Mars' eigentliches Element, denn

Huic caedes soror est: lis coniux iraque mater,
Huic liuor pater est: raties et strizza fiolæ.
(a. a. O. V p. 126b.)

Es folgt nun eine genaue Beschreibung des Olymps. Natürlich ist auch hier wieder alles in menschliche Verhältnisse übertragen, und wir gewinnen ganz das Bild einer gewöhnlichen, freilich aufs prächtigste eingerichteten Stadt. Dass der Dichter hier Rom im Auge hat, ist ganz klar, denn es werden Rennbahnen,

. . . . fora multa, theatraque multa:
Naumachiæ, Colles, Aqueducti, Rostra, Colossi,
Archi, Pyramides, Templorum millia crustis
(a. a. O. V p. 127b)

erwähnt. Demgemäss ist auch Jupiters Palast weiter nichts als ein Abbild der Engelsburg in Rom, Jupiter selbst ein Abbild des Papstes. Auf erhabenem Throne, der mit soviel Luxus ausgestattet ist, als man jährlich Abfall in Venedig wegwirft, thront er in der Götterversammlung. Die Götter harren seiner Befehle und er

. . . . his Fatum truniat: sortemque misurat:
Fortunamque super mattum facit ire cauallum.
(a. a. O. V p. 128a f.)

Er unterzeichnet Erlasse und Bullen, vor ihm neigen sich die Fürsten und küssen seine Füsse, denn

. . . . est etenim cunctorum Papa Deorum.
(a. a. O. V p. 128b.)

Vor seinen Richterstuhl bringen die Götter ihre Klagen. Vulkan beschwert sich über Mars und bezichtigt Venus der Unzucht,

. . . . et ipsa Ceres raptam Plutone fiolam
Lamentatur: agitque reum Deæ quaeque Priapum:
Qui scherzat propriis cum nymphis absque nudanda.
Sunt lamenta tamen Diuum communia cunctis
De Bastardello Veneris: qui Musca uocatur.
(a. a. O. V p. 128b.)

Jupiter entscheidet mit gerechtem Urteil, doch wenn sich ein Gott seiner Entscheidung nicht fügt, dann wird er recht böse:

Fulmina ferre iubet: reboare tonitrua mandat:
Terrificatque homines: caelum cascare putantes.

Es würde zu weit führen, wollten wir hier alle diejenigen Stellen heranziehen, wo sich Folengo im *Baldus* und anderswo (z. B. i. d. *Moschea*)[21] über die Götter lustig macht, wir gehen vielmehr jetzt zu einem anderen Vertreter der Götterburleske in Italien über, zu Tassoni.

Alessandro Tassonis *Secchia rapita* wurde zuerst vollständig gedruckt in Paris im Jahre 1622. Ueber ihre Entstehungszeit bestehen zwei verschiedene Ansichten. Salviani, der Verfasser der Erläuterungen in der uns vorliegenden Ausgabe[22], nimmt, indem er sich auf das Zeugnis von Zeitgenossen Tassonis beruft, 1611 als Entstehungsjahr an,[23] und ihm stimmt bei Muratori, der Verfasser der *Vita del Tassoni.*[24] Barotti dagegen, der Verfasser der Anmerkungen und der Einleitung, weist diese Meinung als irrtümlich zurück und stellt als Entstehungsjahr des Gedichtes auf Grund eines Briefes Tassonis an den ihm befreundeten Kanonikus Sassi 1614 fest[25].

---

21. Schneegans a. a. O. p. 124.
22. *La Secchia rapita. Poema eroicomico di A. Tassoni, Modena 1744.*
23. *Gasp. Salviani ai Lettori* p. 122.
24. Muratori: *Vita del Tassoni* p. 89.
25. Barotti: *Prefazione* p. 4f. Mit der ersten Fassung seines Gedichtes war indessen Tassoni nicht zufrieden, vielmehr gestaltete er es vollständig um und ließ es erst Ende 1615 abschreiben (cf. *Pref.* p. 7). Die *S. rap.* umfaßte damals nur zehn Gesänge, doch schaltete T. hinter

Die *Secchia rapita* ist, wie das Titelblatt besagt, ein heroisch-komisches Gedicht, d. h. sie gehört einer Dichtungsart an, die als eine Spezialart des Burlesken die Tendenz hat, das Heldenepos zu verspotten, und zwar dadurch, dass sie dessen äussere Merkmale, das Pathos, die hochtrabenden Vergleiche und den breiten Ton der Erzählung herübernimmt, aber auf einen ihrer unwürdigen Gegenstand bezieht[26]. Indessen ist die *Secchia rapita* nicht mit den heroisch-komischen Gedichten gewöhnlichen Schlages, etwa der *Batrachomyomachia* Homers oder der *Moschea* Folengos auf eine Stufe zu stellen, denn sie ist nicht nur burlesk wie diese, sondern zugleich auch heldenhaft[27], und so hat Tassoni durch eine Mischung des Burlesken mit dem Heroischen[28] etwas Neues geschaffen[29].

Die *Secchia rapita* behandelt eine historische Begebenheit, nämlich den im Jahre 1325 in einem zwischen Modena und Bologna ausgebrochenen Streite erfolgten Raub eines in Bologna befindlichen Brunneneimers seitens der Modenesen und daran sich anschliessende Kämpfe[30]. Von diesem Unheil, das ein Eimer heraufbeschworen hat, hört, so erfahren wir im zweiten Gesange, Jupiter,

---

dem neunten zwei weitere ein, so daß das Gedicht 1618 aus zwölf Gesängen bestand (cf. *Pref.* p. 8). Verschiedene Druckversuche mißglückten (cf. *Pref.* p. 10 ff.).

26. Schneegans a. a. O. p. 35.

27. Es sei hier nur erinnert an die ergreifende Schilderung des Abschiedes Paolo Malatestas, Bundesgenossen der Bolognesen, von seiner von ihm heissgeliebten Schwägerin Francesa da Polenta V 53 ff., sowie an das schöne Beispiel der Freundestreue: Jaconias Heldentod für seinen Freund Ernesto VI 49 ff.

28. Naudé geht zu weit, wenn er a. a. O. p. 143 f. die *Secchia rapita* einfach als burlesk bezeichnet.

29. Tassoni selbst hat verschiedentlich versichert, dass er mit der *Secchia rapita* ein Gedicht von neuer Art erfunden habe. cf. Barotti: *Pref.* p. 18 f.

30. Ueber die weiteren historischen Grundlagen der *Secchia* cf. Belloni a. a. O. p. 171.

. . . . che molto amico era a i mortali,
E d'ogni danno lor si dolea forte,

(II St. 38)

und beruft eine Götterversammlung, die der Dichter in burlesken Farben ausmalt. Zunächst aber lässt er das ganze Heer der Götter und Göttinnen, wie es dem Rufe des Göttervaters folgt, an unsern Augen vorüberziehen. Da sehen wir allen voran Apollo in rotem Mantel, einen Filzhut auf dem Kopfe, das Vliess des spanischen Königs um den Hals, auf einer Landkutsche einherfahren,

. . . correndo, et calpestrando il Cielo
Con sei Ghinetti a scorza di castagna.

(II St. 30.)

Hinter ihm reitet Athene, einen Strauss Reiherfedern im Haare, einen Türkensäbel am Sattelknopfe,

. . . . su una Chinea di Bisagnano
Succinta a mezza gamba in un racconto
Abito mezzo Greco e mezzo Ispano.

(II St. 31.)

In dieser burlesken Kleinmalerei fährt der Dichter noch eine Zeit lang fort und nimmt besonders Saturn, der alt und von Katarrh geplagt, Klystierspritze und Nachtgeschirr mit sich führt, sowie Mars mit seinen zerrissenen Strümpfen und den mit Schlamm und Seetang bedeckten Neptun aufs Korn. Dann verrät er uns, dass Diana, Juno und die Parzen aus allerlei nichtigen und trivialen Gründen der Versammlung fernbleiben müssen und schliesst hieran eine detaillierte Schilderung des Einzuges Jupiters in den prächtig ausgestatteten und mit allerlei komischen Bildern geschmückten Sitzungssaal. Trommelwirbel und Trompetenstösse verkünden seine Ankunft. Ihm gehen voran

Cento fra paggi, e camerieri, e scalchi
. . . . e poscia i Proceri più degni.

(II St. 38.)

Hinter diesen schreitet Herkules,

Capitan de la guardia de la piazza,
(II St. 39)

der mit seiner Keule Jupiter den Weg bahnt und wie ein trunkener päpstlicher Schweizer schonungslos dreinschlägt.

Dann folgt Merkur,

Col cappello di Gioue e con gli occhiali,
(II St. 40)

in der Hand einen Sack, in dem er die Bittschriften und Eingaben der Menschen sammelt, und deren Inhalt er später in zwei Nachttöpfe schüttet,

Che ne' suoi gabinetti il Padre avea.
(II St. 40.)

Endlich erscheint Jupiter selbst, angetan mit einem goldverbrämten Mantel. Dieser ist merkwürdigerweise wie der des Scarronschen Jupiter von blauer Farbe. Es wird ferner in einer andern Lesart, welche, wie Barotti bemerkt, mit der im Besitze der Senatoren von Modena befindlichen Handschrift *(MS. Comunità)* übereinstimmt, bemerkt, dass die Schleppe dieses Mantels von Ganimed getragen wurde. Dasselbe findet sich auch bei Scarron, nur ist dort an die Stelle Ganimeds Cupido gesetzt, obgleich ja Ganimed, als der Liebling des Göttervaters, viel angebrachter erscheint.

Tassoni II St. 41.	Scarron II p. 23.
Venne al fin Giove in abito Divino	Tost après, Monseigneur leur Roy
— — — — — — — — — — — —	Les vint trouver en bel arroy:
Con un manto d'oro ed azzurino	Cupidon luy portoit la queuë
MS. Comunità	D'une robbe de couleur bleuë.
E Ganimede avea la coda in mano.	

Solche, sowie noch andere Uebereinstimmungen, die gleich zur Sprache kommen werden, und die zum Teil bereits Toldo verzeichnet hat[31], beweisen, dass Scarron die *Secchia rapita* gekannt hat, was um so eher möglich ist, als dieselbe ja in Paris, der Vaterstadt Scarrons, erschienen,

31. Toldo: *Ce que Scarron etc.* . . . . p. 18.

sehr verbreitet und bis zum Abfassungsjahre des *Typhon* bereits sechsmal neu aufgelegt worden war[32].

Was nun den weiteren Verlauf der Handlung anbelangt, so geben vor allem Saturn und Mars die komischen Figuren ab. Saturn zeigt sich als einen erbitterten Feind des Menschengeschlechtes. Nach Eröffnung der Götterversammlung von Jupiter betreffs einer friedlichen Beilegung des zwischen Modena und Bologna ausgebrochenen Streites um Rat gefragt, spricht er sich entschieden gegen ein Eingreifen der Götter in die Zwistigkeiten der verruchten Sterblichen aus und wünscht diesen alles Schlechte:

Sorrise il Vecchio e tirò un peto, e disse:
Potta; i'credea, che ruinasse il mondo.
Che importa a noi se guerra, liti, e risse
Turban la giù quel miserabil fondo?
E se gli uomini son lieti, o turbati?
Jo gli vorrei veder tutt' impiccati.

(II St. 45.)

Seiner Ansicht ist auch Mars, der hier wieder ganz die Rolle des prahlerischen Haudegens spielt. Was kümmern uns, so ruft er, die Angelegenheiten der Menschen, beide Städte sollen zu Grunde gehn,

Sazierà doppia strage il mio furore,
Di corpi morti innalzerò montagne;
Farò laghi di sangue, e di sudore.
E tutte innonderò quelle campagne.

(II St. 47.)

Das Resultat der Götterversammlung besteht schliesslich darin, dass Athene und Apollo für Bologna, Bacchus und Venus für Modena in den Kampf ziehn. Den beiden letzteren schliesst sich auch Mars an, denn seine Geliebte Venus darf er nicht im Stiche lassen, für sie muss er Heldentaten verrichten. Kaum hört Vulkan, der rechtmässige Ge-

32. cf. das Ausgabenverzeichnis v. Barotti, p. 39 ff. Bekanntlich ist auch Boileaus *Lutrin* eine Nachahmung der *Secchia rapita*.

mahl der Venus, diese anmassenden Worte seines Nebenbuhlers, als er mit der ganzen Wut des beleidigten Ehegatten, schimpfend wie ein erregter Tagelöhner,

. . . empio Sicario adunque meco
Commune il letto avrai per ricrearte?
E Giove stesso accorderassi teco
Nel vituperio di sua figlia a parte?
Per Stige, ch'io non sò chi mi s'arresta,
Ch'io non ti dò di questo in su la testa.
(II St. 53)

mit seinem Hammer auf Mars eindringt. Eine regelrechte Prügelei droht auszubrechen, denn

La manopola allor, ch'in man tenea
Lanciogli Marte, e balzò in piedi ratto,
Sgangherato, gridando, anima rea,
T'insegnerò ben' io di starti quatto.
(II St. 54.)

Aber Jupiter legt sich ins Mittel und hier gleicht er wieder ganz dem *Jupin* Scarrons. Voller Zorn schwört er bei Mahomet, genau wie im *Typhon:*

Tassoni II St. 55.	Scarron I p. 10.
Dove credete star? Giuro a Macone	Et furieux comme un Tyran
Ch' io vi gastigherò di tanto ardire	Jure deux fois par l'Alcoran.

Mit seinem Blitze will er dreinfahren, so dass dem armen Vulcan nichts weiter übrig bleibt, als fussfällig um Verzeihung zu bitten, während Mars mit Bacchus der Venus nacheilt, die es angesichts der für sie recht peinlichen Situation vorgezogen hat, durch eine Hinterpforte zu verschwinden.

Ein geradezu schamloses Treiben entwickeln nun diese drei edlen Gottheiten unten auf der Erde. In einer Herberge kehren sie ein und machen hier den bedauernswerten Gatten der feilen Liebesgöttin wohl „dreissig Mal" zum Hahnrei. Es ist dies letztere sowie auch das folgende, wo gesagt wird, Bacchus und Mars hätten, da sie nach solch' unglaublicher Kraftleistung

. . . smidollata si sentian la schiena,

(II St. 58)

wohl an die hundert Eier getrunken, grotesk. Recht anmutig ist in der nächsten Stanze die Beschreibung der Venus, die, um bei dem Herbergswirte keinen Verdacht zu erregen, die Gestalt eines schön gekleideten Jünglings angenommen hat:

Di candido ermesin tutto trinciato
Sopra sete vermiglie era vestita,
Con un colletto bianco e profumato,
Calzetta bianca e cinta colorita;
Di bianco il piè leggiadro era calzato,
Non si potea veder più bella vita;
Un pugnaletto d'or cingeva al fianco,
E nel capello un penacchietto bianco.

(II St. 59).

Freilich diese Verkleidung nützt wenig, der schlaue Wirt merkt nur zu bald, mit welch' sauberer Gesellschaft er es zu tun hat. Schleuniges Verschwinden erscheint daher den drei Liebenden das ratsamste, und sie begeben sich nach Modena. Diese Einkehr von Göttern in eine Herberge sowie die Erzählung des Dichters, dass die Bewohner von Modena Venus, Mars und Bacchus für Komödianden halten, erinnert ganz an ähnliche burleske Bilder, die Scarron uns, wie wir bereits sahen, bei Gelegenheit des Aufenthaltes der Götter in Aegypten vorführte (cf. p. 42). Eine Herbergszene begegnet auch gleich darauf noch einmal in der *Secchia rapita*. Nach sorgfältiger Erforschung der Stadt nämlich zieht sich unser würdiges Kleeblatt, hungrig und durstig, wie es ist, in ein Wirtshaus zurück,

Ch'avea un Trebian di Dio dolce e rodente,
E con capponi e starne, e quel buon vino
Cenaron — — — — — — — — — — —,

(II St. 63)

um dann Bundesgenossen für Modena zu werben.

Wie wir bereits erwähnten, lag die *Secchia rapita* am Ende des Jahres 1615 in zehn Gesängen druckfertig vor (cf. p. 155 A. 25). Drei Jahre darauf, im Jahre 1618, wurden in Florenz zuerst die ersten vierzehn Gesänge eines ebenfalls heroisch-komischen Gedichtes, welches aber erst 1626 vollendet war, gedruckt, des *Scherno degli Dei* des Francesco Bracciolini[33]. Da dies Gedicht derselben Dichtungsart angehört wie die *Secchia rapita* und in gleicher Weise wie diese sich über die Götter lustig macht, da es ferner jünger ist, so hat die Annahme Barottis, dass Bracciolini durch Tassoni beeinflusst worden sei, grosse Wahrscheinlichkeit für sich[34], um so mehr, als zahlreiche Abschriften der *Secchia rapita* in Umlauf waren. Indessen kann auch, da es sich hier eben nur um eine, wenn auch hohe Wahrscheinlichkeit handelt, Bracciolini, wie schon Salfi bemerkt, ebensowohl Original sein wie Tassoni[35]. Der Inhalt des zwanzig Gesänge umfassenden Gedichtes Bracciolinis ist nach Pèrcopo folgender:

„— — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — Die Göttin (Venus) reizt ihren Geliebten Mars, sich für den Schimpf zu rächen, den ihm ihr Gemahl Vulkan angetan hat, indem er sie beide im Netze fing. Mars eilt nach der Insel Lemnos, um Vulkan zu prügeln, bekommt aber selbst Prügel, denn Amor hat Vulkan von dem Anschlag unterrichtet. Als er dafür von seiner Mutter geschlagen wird, lockt er sie nach dem Berge Ida und macht sie hier in den jungen Anchises verliebt, so dass sie selbst Hirtin wird. Sie rächt sich inzwischen mit Hilfe Merkurs auf eine sehr abstossende Weise an ihrem Gemahl, wird aber nebst Amor und fast allen Göttern, die im Olymp tafeln, von dem auf Amor erzürnten Momus getötet. Da es den überlebenden Göttern nicht gelingt, sich ein neues Oberhaupt zu schaffen, zer-

33. cf. Barotti a. a. O. p. 18.
34. Barotti a. a. O. p. 18.
35. Salfi a. a. O. T. XIII, p. 232 f.

schneidet die Natur mit einem Scherenschnitt den Himmel und lässt sie alle auf die Erde fallen, wo die Menschen ihrer bald überdrüssig werden und sich, angeführt von Taccone, einem Erzsäufer und Milchbruder des Bachus, gegen sie erheben. Auf des Schwarzkünstlers Barbone Rat macht sich Taccone, der sich auch mit Prometheus verbündet hat, an das gewaltige Unternehmen und lässt „tausend grosse Schüsseln" Makkaroni bereiten, um sie zn verzehren und dadurch am nächsten Tage in der Schlacht desto stärker zu sein. So endet das Gedicht ohne rechten Schluss"[36]. —

Gestützt auf diese Inhaltsangabe wollen wir noch einige Szenen herausgreifen, in denen die Götterburleske bei Bracciolini besonders zu Tage tritt.

Wenn Venus hier ihren Gemahl hintergeht, so darf das nicht Wunder nehmen, ist doch Vulkan ein wahrhaft ekelerregender Patron. Sein Atem stinkt, er hat:

. . . . i vermini alla borsa,
E la barba del naso impiastricciata,
E non ha zoppo solamente un piede,
Ma difetto maggior che non si vede.

(IV p. 51.)[37]

Ihr Geliebter Mars mag wohl von angenehmerem Aeusseren gewesen sein, aber er ist wieder nichts weiter als der bekannte grosstuerische Maulheld,

Un Marte di parole e non di fatti.

(I p. 3.)

Zwar macht er sich anheischig jenen „verfluchten Bock" und Blasebalgtreter Vulkan gleich zu „bolognesischer oder mailänder Bratwurst" zu schlagen und ruft wütend:

Dov' è . . . . il tremendo, il fulminante?
Dov' è colui che fa gli scherni a Marte?

(I p. 4.)

---

36. Pèrcopo a. a. O. p. 395. Eine sehr ausführliche Inhaltsangabe des *Scherno* findet sich bei Belloni a. a. O., p. 177.

37. Ueber die benutzte Ausgabe cf. p. 12 A. 5.

Aber Vulkan bereitet ihm einen warmen Empfang. Er wirft ihm gleich eine Schaufel voll glühender Kohlen auf den Leib, so dass dem gewaltigen Kriegsgott angst und bange wird, und er schreckensbleich in die Worte ausbricht:

Vuo'tu arrostirmi com'una castagna.

(I p. 6.)

Nachher wird er sogar noch von seinem Gegner mit der Kohlenschaufel gehörig durchgewalkt. (I p. 14.) Eine zweite solche Prügelszene begegnet im zweiten Gesange. Venus zieht, wie eine Mutter ihr ungezogenes Kind, den Knaben Amor, übers Knie

E con la destra sua dal tergo all'anca
L'innocente figliuol batte e ribatte.

(II p. 20.)

Dieser aber, über seinen Rachegelüsten jede Ehrfurcht vergessend, schlägt ihr mit der Faust ins Gesicht. Auch bekannte Mythen werden ins Lächerliche gezogen. So im vierten Gesange die Geschichte von der Ausstossung Vulkans aus dem Himmel, die ja an sich schon zur Parodie reizte. Vulkan erzählt hier, es sei bei einem Götterbankett kund geworden, dass er einen von einem Trödler geliehenen Mantel getragen habe. Deswegen sei er heftig ausgescholten, von der Tafel verwiesen, von Jupiter aber beim Steisse ergriffen und zur Erde hinabgeworfen worden (IV p. 49). Auf den armen Vulkan hat es überhaupt Bracciolini besonders abgesehen. So erzählt er uns, dass das auf der Insel Lemnos befindliche Labyrinth von Affen bevölkert ist, welche unter dem Befehl des Feuergottes stehen. Um in diesem Labyrinth zurechtzufinden, muss aber Vulkan stets einen genauen Wegweiser mit sich führen. Auch hat er sich als Ersatz für die ungetreue Venus eine neue Geliebte angeschafft, aber statt der Grazie der Mythologie ist es hier der schönste von jenen Affen, namens Doralice, der in heisser Liebe zu dem Gotte entbrannt ist,

. . . che per lui muore e piagne,
E sta due di senza biasciar castagne.
(III p. 111.)

Als nun Merkur, von Venus zur Rache aufgefordert, mit der edlen Absicht nach Lemnos kommt, Vulkan, wie einst Kronos dem Uranos, die Genitalien abzuschneiden,

Acciò che poi senza mostragli,
Viva libero astor senza sonagli,
(VIII p. 109)

ihm unter dem lügenhaften Vorwande, Jupiter habe ihm verziehen und wolle ihn wieder in den Himmel aufnehmen, mitgehen, sich reisefertig machen,

Calze, giubbon, casacca e fenajolo,
Un cappel di Milano e un bel collare
(IX p. 123)

anlegen heisst und sich nun mit ihm entfernen will, da eilt Doralice herbei, bittet ihren Geliebten, sie doch nicht zu verlassen, entreisst ihm, da er nicht hören will, kurzer Hand Hammer und Feile, so dass er

Con un palmo di naso si rimane,
(IX p. 133)

und läuft in das Labyrinth, wohin Vulkan ihr wutschnaubend nacheilt *com' un capretto*. Er kann sie jedoch, da er seinen Wegweiser vergessen hat, nicht wiederfinden, kann indessen ihre Stimme vernehmen und gewährt ihr die erbetene Verzeihung. Da nun die beiden Liebenden vor Sehnsucht nacheinander fast vergehen, so bewerkstelligt Merkur eine Zusammenkunft zwischen ihnen, eilt dann aber, während Vulkan mit dem Affen der Liebe fröhnt, fort, um den Göttern dies in der Tat höchst komische Schauspiel zu zeigen. Doch er findet die Tore noch verschlossen, die Olympier noch in tiefstem Schlafe, denn es ist noch früher Morgen. Voller Ungeduld ruft er durch die Himmelsfenster nach dem Pförtner:

Destatevi, canaglia, io mi querelo
Di tanto indugio: e pur ciascun dormiva.
(X p. 145).

Jupiter erwacht ob des unzeitigen Lärmes und heisst schlafestrunken den Torwächter Ganimed aufstehen,

. . . . Sta su poltrone, accendi il lume.
(X p. 145.)

Der erhebt sich eiligst und berichtet, wer der Störenfried ist. Alles ist in heller Aufregung, da man nicht weiss, was Merkur will. Der Göttervater lässt sich seine Kleider bringen. Saturn, Mars, Juno und Athene mit der Nachthaube springen aus den Betten.

Merkur begibt sich nun mit den Göttern nach Lemnos, lässt sie Zeugen der ekligen Liebesszene werden, führt sein Vorhaben aus,

. . . . e'l povero Vulcano
Riman senza nïente, oh caso strano,
(X p. 148)

beraubt, wie es heisst,

Del sustantivo con gli adiettivi.
(X p. 148.)

Burlesk ist auch im *Scherno degli Dei* die ganze Art und Weise, in der Venus um die Liebe des Anchises buhlt. Die Liebesgöttin spielt auch hier die Rolle einer feilen Dirne. Sie bietet sich einfach dem schönen Jünglinge, dem sie sich in Gestalt einer Nymphe nähert, an. Zählt sie doch selbst, ihren eigenen Worten zu trauen, noch nicht über vierundzwanzig Lenze und übertrifft sie doch alle ihre Altersgenossinnen bei weitem an Liebreiz. Zärtlich streichelt sie dem Anchises die Wange, aber dieser, von Natur etwas blöde, entflieht, und weder mit Scheltreden, noch mit Liebesbeteuerungen,

. . . . parole inzuccherate
Più che la pera cotta che ravvolta
Sia tra le bergamasche pizzicale,
(XII p. 169)

vermag Venus ihn aufzuhalten. Jedoch schliesslich gewinnt sie dennoch mit Hilfe seiner Mutter Drusilla seine Liebe, und sogleich wird zur Feier des Tages ein opulentes Mahl aufgetragen, während dessen es Venus und Anchises an Liebesbezeugungen nicht fehlen lassen:

Come vuol Citerea, li sede al fianco
Anchise, e se le fa più sempre accosto;
E segue omai tra l'interposte sedi
Un indistinto avolticchiare di piedi.
(XIII p. 194.)

c) Die Götterburleske in der französischen Literatur[38].

Folengos *Baldus von Cipada* gab bekanntlich in vieler Beziehung das Vorbild für Rabelais' Roman ab. Beide Werke verspotten die Ritterromane, beide sind beissende Satiren auf einzelne Gesellschaftsklassen, beide zeigen Aehnlichkeit in der Personenschilderung, wie denn Panurg dem Cingar nachgebildet ist und Gargantua in mancher Hinsicht an Fracassus erinnert[39]. So wird auch der Gedanke seines Vorläufers, über die Götter herzuziehen, auf Rabelais übergegangen sein.

Rabelais besitzt sehr wenig Achtung vor den grossen Waltern und Beherrschern menschlicher Geschicke, er äussert

38. Wir fassen uns in diesem Abschnitt wesentlich kürzer als in dem Kapitel über die Götterburleske in der italienischen Literatur. Wir haben eine ganze Reihe von Schriftstellern namhaft zu machen, und es würde zu weit führen, wenn wir auch sie mit der bisherigen Ausführlichkeit behandeln wollten. Auch haben wir ja während des Verlaufes der Arbeit zur Genüge eingehend analysiert und zitiert und würden den Leser zu sehr ermüden, wenn wir in dieser Weise fortfahren würden. Nur bei der Besprechung Rabelais' haben wir eine breitere Darstellungsform gewählt und auch häufig zur Zitation gegriffen, weil uns seine Manier, sich über die Götter lustig zu machen, sowie seine ganze Diktion zu originell erschienen, als dass in Kürze darüber hätte hinweggegangen werden können.

39. Raynouart a. a. O. p. 376. Flamini a. a. O. p. 154 f.

sich an verschiedenen Stellen sehr geringschätzig über sie;[40] so namentlich in der im *neuen Prolog des vierten Buches* beschriebenen Götterberatung.

Dieselbe spielt sich, wie wir aus verschiedenen Angaben ersehen, im XVI. Jahrhundert ab. Rabelais, der hier die bedeutendsten Ereignisse der damaligen Zeit vor Augen hat, berichtet unter anderem, dass Jupiter bereits den Streit des Perserkönigs mit dem Sultan Soliman erledigt[41] und dem Scherif auf sein Gesuch Antwort erteilt hat[42]. Viel Kopfzerbrechen verursacht dem arggeplagten Göttervater nur noch die Entscheidung in den zwischen den Philosophen Rameau und Gualland, dem schlauen Fuchs und dem bellenden Hund, wie er sie nennt, ausgebrochenen Zwistigkeiten[43]. Er wendet sich daher um Rat an den Feldgott Priapus, den grossen „Fisel". „König Jupiter, sprach Priap, indem er sein Kapuz zurückschlug, mit hocherhobenem, flammendrotem und strackem Haupt", verfahret doch mit diesen Krakeelern wie einst mit einem Fuchse und einem Hunde, die beide gefeit waren, und zwar in der Weise, dass der erstere nicht gefangen werden durfte, der letztere aber alles fangen musste. Als nun der Hund auf den Fuchs losgelassen wurde und ihn notwendigerweise fangen musste, hinwiederum aus dem eben angegebenen Grunde doch nicht dazu imstande war, verwandeltet ihr, die ihr dem Schicksal nicht vorgreifen wolltet und daher infolge des Widerstreites der Dinge um eine Entscheidung in äusserster Verlegenheit waret, beide Tiere auf

---

40. cf. III 33, IV 38, V 15, 39, 40.

41. Nach Regis II, 1, p. 526 ist unter diesem Perserkönig, namens Prestre Johan, Karl V. zu verstehen, und bezieht sich diese Aeusserung auf das Bündnis Solimans II. mit Franz I. gegen Karl V.

42. Dies bezieht sich auf das 1514 an den König von Fez ergangene Gesuch des Scherifs Hassen, Fürsten von Mekka, gegen die Christen streiten zu dürfen; cf. Regis II, 1, p. 526 f.

43. Hiermit sind gemeint die philosophischen Streitigkeiten des Anti-Aristotelikers Pierre de la Ramée und des Aristotelikers Pierre Galland, Zeitgenossen und Landsleute Rabelais'; cf. Regis II, 1, p. 532 f.

meine Veranlassung in Stein[44], waret so nicht nur aller Schwierigkeiten überhoben, sondern bewirktet auch zugleich, dass ein vor Erledigung dieses heiklen Falles „in Mangel kategorischer Entschliessung“ sämtliche Götter quälender Durst, der sie „über achtundsiebzig Fass Nectars“ zu leeren veranlasst hatte, augenblicklich aufhörte. Petrifizieret also auch diese Philosophen, was ja um so angebrachter ist, als sie beide mit Vornamen Peter heissen, und stellt sie dann in Steine verwandelt zu dem in der Notre-Dame-Kirche stehenden, gleichfalls einmal von euch petrifizierten Peter von Coingnet[45], damit an diesen drei toten Petern die Kirchenbesucher ihre „brennenden Lichter, Kerzen, Torschen und Wachsstöcke auslöschen, weil sie so kuttnerisch im Leben das Feuer der Parteyung, Misgunst, Kuttner-Sekten und Rotten-Zwietracht unter den müssigen Schülern entzündet. Zu unvergänglichem Gedächtnis, dass solch kleines philautisches Knurren und Kutten-Gebelfer mehr von euch verachtet denn geächtet worden. Dixi.“

---

44. Ueber diese antike Fabel vom teumessischen Fuchs und dem Hunde Lälaps cf. Regis II, 1, p. 534 f.

45. Mit diesem Peter von Coingnet hat es nach Regis II, 1, p. 535 folgende Bewandtnis: „Pierre de Cugnières, Ritter, Generaladvokat und Parlamentsrath zu Paris unter Philipp von Valois, hatte sich mit Mut und nicht ohne allen Erfolg den Eingriffen der Kirche in die Rechte des Königs widersetzt und (1329) öffentlich die geistliche Gerichtsbarkeit für eine Anmassung über die Landeshoheit erklärt. Die Geistlichen, die ihn deshalb verketzerten und vergeblich zu stürzen suchten, rächten sich wenigstens nach seinem Tode dadurch an seinem Andenken, dass sie ein kleines steinernes Fratzenbild in einem Winkel (coin) des Chors von Notre-Dame, mit Anspielung auf den Namen des abgeschiedenen Patrioten, Pierre du Coingnet nannten, dem Volke glauben machten, es stelle ihn vor, und jede Beschimpfung dieser Figur für ein verdienstliches Werk erklärten, da Cugnières, wie sie sagten, ein Abtrünniger, ein Feind der Kirche gewesen sey. Woher es denn kam, dass, wie man andern Heiligenbildern Kerzen darbringt, in Notre-Dame spottweis alle die Kerzen, die nicht mehr brennen sollten, vom Publikum an jener Statue des Pierre du Coingnet ausgelöscht wurden, — —.“

Während dieser Auseinandersetzungen, bei denen man nicht weiss, ob man mehr über die Götterburleske lachen oder hinsichtlich der letzteren Bemerkungen des Priapus mehr über den, sich in dem äusserst glücklichen und witzigen Wortspiel zwischen *Pierre* = Peter und *pierre* = Stein offenbarenden Scharfsinn Rabelais' staunen soll, dringt fortwährend das Geschrei eines Holzhauers zum Himmel empor, der sein Beil verloren hat und es, da er sonst Hungers sterben muss, von dem Göttervater zurückverlangt, unablässig rufend: „Mein Beil, o Jupiter! Mein Beil! Mein Beil! Nur dies, o Jupiter! Gieb mir mein Beil nur, oder Geld ein neues zu kaufen. Ach! mein Beil, mein armes Beil!" Merkur muss sofort durch das „himmlische Kapploch" nach dem Schreier schaun und erstattet Bericht. Jupiter ist bereit, dem Begehren des Mannes nachzukommen, obgleich er wichtigere Geschäfte zu erledigen hat. „Gewiss!" sagt er, „sein Beil ist ihm so lieb und teuer als einem König sein Reich. Sa, sa, man geb ihm diess Beil zurück, und weiter kein Wort hievon." Indessen so schnell ist diese Angelegenheit für Rabelais noch nicht erledigt, es wäre doch sicher nicht in der Ordnung, wenn nicht noch einige von den bei ihm so beliebten Zoten angebracht würden. So muss denn Priapus die Frage aufwerfen, was denn dieser Holzhauer eigentlich für ein Beil meine, da ja dies Wort einen doppelten Sinn habe; nämlich erstens ein Werkzeug zum Holzhauen, zweitens aber soviel als Freudenmädchen bedeute. Dass es, so fährt er fort, diese letztere Bedeutung habe, bewiesen die Reden junger Burschen, deren jeder, wie er als ehemaliger Gartenwächter noch sehr wohl wisse, „sein trautes Lustdirnlein sein Beil nannt. Denn mit diesem Rüstzeug (und dabey exhibiret' er seinen dodrantalischen Beiler[46]) verbeilen sie ihnen ihre Stiel-Oehr' so unerschrocken

46. Diese sowie ähnliche hier begegnende burleske Darstellungen und Aeusserungen des Priapus stimmen zu seiner Stellung in der Mythologie als Gott der Zeugungskraft; cf. Preller: *Griech. Mythologie*, 4. Aufl.,

tapferlich, dass sie von einer beym Frauenvolk schier epidemischen Furcht genesen; der Furcht: sie möchten ihnen einmal in Mangel solcher Heftzeug gar vom Unterleib vor die Schuh hinfallen.“ Noch weitere Momente führt der recht wenig rücksichtsvolle Priapus zum Beweise seiner sonderbaren Behauptung an. Dank seines trefflichen Gedächtnisses, so berichtet er nämlich weiter, indem er fortwährend *memoria* mit *membrum* verwechselt, erinnere er sich noch deutlich, dass das Wort Beil in der zweiten Bedeutung in unzüchtigen Liedern vorgekommen sei, die gewisse berühmte Komponisten, deren er frisch weg gleich neunundfünfzig nennt, am Festtage Vulkans sowie bei einem in Gesellschaft schmucker Dirnen abgehaltenen Gelage gesungen hätten.

Die Wirkung dieser witzigen, wenn auch recht derben Klügelei ist geradezu frappant. Die Götter stimmen ein „sumsendes Gelächter“ an, „wie ein Fliegen-Mikrokosmus“ und „Vulkan mit seinem Quer-Bein thät für Freuden drey bis vier kleine Bockssprüng seinem Schatz zu Lieb auf gleicher Erd.“ Jupiter aber schickt Merkur ab, damit er dem Holzhauer drei Beile, das diesem gehörige, ein silbernes und ein goldenes vorlege, und gibt ihm die ausdrückliche Weisung, jenem, falls er rechtlich handele und sein eigenes Beil nähme, die beiden kostbareren aber zurückweise, auch diese beiden zu schenken, anderenfalls aber ihm mit seinem eigenen Beile den Kopf abzuhauen. Dann „verdrehet“ er „den Hals wie ein Aff, wenn er Pillen schluckt, und schnitt ein so erschrecklich Maul, dass der ganze grosse Olymp erzittert“. Der Götterbote jedoch mit „Spitzhut, Mäntlein, Caducco und Flügelschuhen schiesst aus dem himmlischen

---

bearb. v. Robert, Berlin 1894, p. 735: „Es ist der thierische Begattungstrieb in seiner unverhüllten Gestalt“, und p. 737: „In den Gärten d. h. als hortorum custos stellte er sich so dar wie ihn die Dichter oft zum Scherz beschrieben, ein zugehauener Pfahl mit gewaltigem rot angestrichenem Gliede . . . .“

Kapploch", begibt sich zum Holzhauer und schenkt ihm, da er sich mit seinem eigenen Beile begnügt, ja sogar zum Danke dem Merkur noch einen „grossen Hafen guter Milch gehauft voll schöner Erdbeeren" darzubringen verspricht, auch die beiden anderen. Der weitere Verlauf dieser Erzählung, die Rabelais nach seiner eigenen Aussage, einer Fabel Aesops entlehnt hat[47], geht uns weiter nichts an, und wir verfolgen jetzt die Götterburleske weiter durch die französische Literatur des XVI. und XVII. Jahrhunderts.

Da nimmt zunächst Marot unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Clément Marot[48] war ja ein nicht unbedeutender Satiriker, aber er ist als solcher wesentlich von Rabelais verschieden. Rabelais' Satire reisst nieder, selbst die eben beschriebene Götterversammlung ist etwas Aussergewöhnliches und wirkt doch, obgleich sie, abgesehen vielleicht von der Aufzählung der neunundfünfzig Tonkünstler durch Priapus nach freiem Gedächtnis, sonst nichts Groteskes an sich trägt, ganz anders wie die Götterburlesken eines Folengo, eines Tassoni, eines Scarron. Marots Satire, wie sie uns unter anderem z. B. in dem Gedicht *l'Enfer* (Satire auf die Justiz) entgegentritt, verletzt zwar, aber, um mit Schneegans zu reden, nur „wie Nadelstiche"[49]. Bisweilen wendet er sich auch gegen die Mythologie, doch tritt hier die satirische Absicht weniger zu Tage, und Marot bewegt sich mehr auf dem Gebiete der reinen Burleske. So führt er uns Bacchus als Schlemmer vor, der umgeben ist von Leberwürsten, Schinken und Flaschen auserlesenen Weines. Der Dichter will Krieg gegen ihn führen mit *lances de fougere, camp de tauerne, et pavois de jambons, et boeuf sallé* aus Rache dafür, dass er ihm, der einst in Syrien weilte, den Wein entzogen

47. Gemeint ist *Der Holzhacker und Merkur*; cf. Regis II, 1, p. 525.

48. Neuere Ausgaben der Werke Marots von Jannet, Paris 1883, 4 Bde, von Pifteau, Paris 1884, 4 Bde. Wir benutzten *Les oeuvres de Clément Marot, par Guillaume Roville*, Lyon 1561

49. Schneegans a. a. O. p. 171.

und ihm fade Arznei und Eisentropfen verabreicht hat. An anderer Stelle wird Silen als Trunkenbold dargestellt, der bei der Weinernte sich derbe betrinkt, dann strauchelt und sich eine Beule schlägt. Die Farbe seiner Nase vergleicht der Dichter mit der der Kirsche. Auch Venus zeigt bei Marot mitunter einen Stich ins Burleske. Der Dichter nennt sie lasterhaft und stellt sie dar, wie sie mit nackten Füssen und blossen Armen Adonis folgt[50]. Immerhin haben wir es bei Marot nur mit Ansätzen zu einer Götterburleske zu tun. Fühlbarer und greifbarer wird dieselbe bei seinem Zeitgenossen und Freunde Bonaventure des Périers.

Bonaventure des Périers war in erster Linie *conteur*, in zweiter Linie Satiriker. Als Satiriker verfasste er eine Schrift, welche mit bitterem Spott die christliche Kirche angreift und damals das grösste Aufsehen erregte, das *Cymbalum mundi*[51]. Sein Vorbild war hier Lucian, der grosse Götterverächter des Altertums, und durch diesen sind zweifellos auch die burlesken Göttergestalten angeregt worden. Das *Cymbalum mundi* umfasst vier Dialoge, welche betitelt sind: *Mercure volé, la Pierre philosophale, le Cri de Mercure, les Deux Chiens d'Actéon.* Die Gestalt Merkurs und seine Erlebnisse sind recht lebenswahr und humorvoll wiedergegeben. Merkur hat die Einkäufe für den Olymp zu besorgen und ist auf die Erde gekommen, um das Schicksalsbuch neu einbinden zu lassen. In Athen macht er in einer Gastwirtschaft Rast, wo er mit zwei Gaunern bekannt wird, die ihm sein kostbares Buch entwenden und ihm dafür ein solches gleichen Formats in seinen Reisesack legen. Auch drohen sie, Merkur als Ketzer verhaften zu lassen wegen gewisser abfälliger Aeusserungen, die er sich über den Olymp erlaubt hat. Merkur selbst stiehlt in

50. Die vorstehenden Beispiele sind entnommen dem *Epistre pour le capitaine Raisin, audit seigneur de la Roque,* dem *Chanson XXXII* und dem Gedichte *De la rose.*

51. *Cymbalum mundi, publ. par F. Frank,* Paris 1874.

der Schenke ein Bild, welches er Ganymed schenken will, trennt sich dann in aller Freundschaft von seinen spitzbübischen Bekannten, amüsiert sich als Greis verkleidet und begleitet von seinem Freunde Trigabus über die Gelehrten, welche im Sande eifrig nach dem Steine der Weisen suchen, und kehrt schliesslich in den Olymp zurück. Hier bemerkt er zu seinem Entsetzen, dass er statt des ihm anvertrauten Buches eine Skandalgeschichte der Liebesabenteuer Jupiters bei sich trägt. Eilends kehrt er nun nach Athen zurück, wo er erfährt, dass die Gauner das Schicksalsbuch zum Prophezeien der Zukunft benutzt haben. Dass diese ganze Geschichte eine Götterparodie ist, leuchtet ohne weiteres ein, ihre eigentliche Bedeutung aber ist eine andere, symbolische. So hat man in der Person Merkurs eine Anspielung auf Christus, in dem Schicksalsbuch ein Abbild der Prophezeiungen der Bibel, in Trigabus einen Schüler des Atheisten Pomponazzi gesehen[52] etc.

Wir überspringen nun einen grossen Zeitraum, nämlich die ganze zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts, wo kaum etwas begegnet, was für uns von Interesse ist, und machen ein Werk namhaft, welches nicht unwesentlich zur Verbreitung der burlesken Dichtungsart in Frankreich beigetragen hat[53]. Wir meinen die *Histoire maccaronique de Merlin Coccaie, prototype de Rabelais où est traité les ruses de Cingar, les tours de Boccal, les aventures de Léonard, les forces de Fracasse, les enchantements de Gelfore et Pandrague et les rencontres heureuses de Balde*[54]. Diese Schrift, welche 1606 anonym in Paris erschien, bot den französischen Autoren ein getreues Abbild burlesker Göttermaskerade

---

52. cf. Lenient: *La satire en France ou la littérature militante au XVIe siècle*, Paris 1866, t. I, p. 44.

53. Wie verweisen für die folgenden Betrachtungen über die Götterburleske in der französischen Literatur ein für allemal auf Heiss a. a. O. Kap. I, p. 460 ff.

54. Neu herausgegeb. von Jacob, Paris 1876.

in italienischem Geschmack in der Muttersprache. Sie ist ja, wie jetzt Lehnert nachgewiesen hat[55], weiter nichts als eine Uebersetzung von Folengos *Baldus* in der *Ed. Cipadense*[55], und wir brauchen deshalb, da ja Folengos Travestie des Olymps schon oben näher besprochen wurde, hier nicht weiter auf sie einzugehen.

So kommen wir denn jetzt zu einem Manne, der einst als Dramatiker eine bedeutende Rolle gespielt hat, der aber heute nahezu der Vergessenheit anheimgefallen ist, zu Alexandre Hardy. Komische Szenen aus der Götterwelt im Drama sind ja durchaus nichts Neues, und wir haben bereits in dem Abschnitte über die Götterburleske in der antiken Literatur dargelegt, wie schon in frühester Zeit die Götterburleske in den dramatischen Aufführungen sehr verbreitet war, — man denke an den *Mimus*, das Satyrspiel, an Epicharm u. a. So dürfen wir uns nicht wundern, wenn auch Hardy in seinen Stücken vielfach mit den Göttern in recht respektwidriger Weise umspringt. Und dazu war Hardy der geeignete Mann. Ihm eignet nämlich in besonderem Masse jener familiäre und ironische Ton, der selbst an ernsten und erhabenen Stellen immer wieder durchbricht[56]. Wie sollte er also da vor den Göttern des Altertums Achtung haben. Man wolle ferner erwägen, dass Hardy ein gründlicher Kenner des Altertums war. Als solcher benutzte er unter anderem auch Homer, Euripides und Lucian, die ja, wie wir sahen, in der Entwickelung der Götterburleske eine wichtige Rolle gespielt haben. Hardy war ausserdem sehr bewandert in der italienischen Literatur, von wo das *genre burlesque* seinen Ausgangspunkt genommen hatte, und wo Folengo, Tassoni und Bracciolini den Leser mit ihren Götterkarikaturen ergötzt hatten und noch ergötzten. Unter den sehr zahlreichen Reproduktionen

55. Lehnert a. a. O. p. 31.
56. cf. Rigal a. a. O. p. 427.

Hardys[57] befinden sich auch fünf mythologische Dramen, in denen eine Reihe von Szenen enthalten sind, die ein recht komisches Gepräge tragen. Diese Stücke nehmen daher eine Mittelstellung zwischen Tragödie und Tragikomödie ein[58]. Die Götter kommen in ihnen allen schlecht weg. So macht sich der Dichter in der *Procris ou la Jalousie infortunée*[59] über Aurora, die Göttin der Morgenröte, lustig. Sie, die schon das Altertum als sehr liebebedürftig kannte, sinkt bei Hardy zur Kokette herab. Ihr Gemahl Titon genügt ihr schon lange nicht mehr, ihm fällt als kränklichem und gebrechlichem Greise nur die traurige Rolle zu, zuschauen zu müssen, wie seine Frau ihn mit ihren Liebhabern hintergeht. Zu diesen Liebhabern gehört auch der Jäger Cephalus, den Aurora seiner Gattin Procris abspenstig gemacht und in ihre Netze gelockt hat[60]. Dabei benimmt sie sich nun freilich durchaus nicht wie eine Göttin, vielmehr bietet sie sich dem anfangs noch in Achtung vor ihrer göttlichen Natur befangenen Jäger in ganz unzweideutiger Weise an und fordert ihn mit lüsternen Worten zum Liebesgenusse auf.

Aehnlich ist die Persiflage nun auch in den übrigen mythologischen Stücken Hardys gehalten. In der *Alceste ou la fidelité*[61] sowie in der *Ariadne Ravie*[62] freilich treten die komischen Elemente hinter den ernsten zurück, und nur im IV. resp. V. Akte finden sich burleske Szenen, in dem *Ravissement de Proserpine par Pluton*[63] und in der *Giganto-*

57. Ueber die Ausgabe der Werke Hardys cf. p. 19 A. 26.

58. cf. Rigal a. a. O. p. 400.

59. Stengel Bd. I, p. 173 ff.

60. Ungefähr zu derselben Zeit wurde der Mythus von Aurora und Cephalus auch in Italien bearbeitet u. zwar von Gabriello Chiabrera in dem Melodrama *Rapimento di Cefalo*, welches 1650 erschien und gelegentlich der Hochzeit Maria v. Medicis aufgeführt wurde; cf. Belloni a. a. O. p. 311 f.

61. Stengel, Bd. I, p. 204 ff.

62. ibid. Bd. I, p. 239 ff.

63. ibid. Bd. III, p. 8 ff.

machie jedoch herrscht der possenhafte, familiär-ironische Ton vor. In dem *Ravissement de Proserpine par Pluton* wendet sich der Dichter besonders gegen den Gott der Unterwelt. Plutos Aeussere flösst Furcht und Ekel ein. Proserpina will nichts von ihm wissen, hört nicht auf seine schönen Erzählungen und wird bei seinem Anblick statt von Gegenliebe von tiefstem Abscheu ergriffen. Auch andere Gottheiten erscheinen in niedrig-komischem Gewande. Venus spielt die Rolle der gewiegten Kupplerin und lockt Proserpina abseits zum Entsetzen der keuschen Diana und Pallas. Ceres schimpft im Götterrat weidlich auf Cypris und auf Pluto, und Momus sorgt mit seiner gewohnten Dreistigkeit und seinem unverwüstlichen Humor für Amusement. Noch schärfer wie hier ist die Götterburleske ausgeprägt in der *Gigantomachie*[64], von der bereits in der Einleitung gesprochen wurde. Wiederum ist es Momus, der in der Götterversammluzg die Kosten der Unterhaltung trägt und mit beissendem Sarkasmus sich über Mars, Bacchus und Venus mokiert und sogar Jupiters Befehl zu schweigen missachtet. Weit derber ist indessen eine Szene des III. Aktes, wo vor allem Vulkan dem Dichter herhalten muss. Er erscheint als ein viel geplagtes, aber stets missachtetes Faktotum, gerade gut genug die Befehle der Götter auszuführen, dazu noch fortwährend von seiner ungetreuen Ehehälfte, der Venus, hintergangen. Aber er will sich nicht länger schinden, da er doch nur Undank erntet, und widersetzt sich daher dem durch Merkur ihm überbrachten Befehle Jupiters, Blitze für den bevorstehenden Kampf zu liefern. Schliesslich aber gehorcht er doch. Freilich klagt er immer noch, so dass Merkur, damit er nicht auf schlechte Gedanken kommt, ihm seinen Säbel zu schleifen gibt. Vulkan lässt sich nun seinen Wetzstein bringen, gerät dann mit Merkur, der in anzüg-

64. Ueber die Ausgabe cf. p. 19 A. 26.

licher Weise auf die Liebschaft der Venus mit Mars anspielt, in Streit und schimpft ihn weidlich aus. Kaum ist Merkur gegangen, da naht Pallas, deren Lanze stumpf geworden ist. Bei ihr hofft Vulkan Trost zu finden. Doch die Göttin zeigt wenig Mitgefühl mit seiner traurigen Lage und behandelt ihn recht kühl. Und nun erscheint auch noch, um das Unglück voll zu machen, der grimme Mars, Vulkans verhasster Nebenbuhler. In hochfahrendem Tone heisst er den russigen Gott des Feuers seine schadhaft gewordene Waffe wieder in Stand setzen, spornt den Seufzenden zur Eile an, spielt den Beleidigten, als Vulkan ihm nicht mit der nötigen Liebenswürdigkeit entgegenkommt, weist in arroganter Weise auf sein gutes Einvernehmen mit Venus hin und verspricht im Gehen dem armen Hahnrei noch höhnisch, ihn mit seiner Gattin zu betrügen.

Zu einer Zeit, als man anfing Hardy zu vergessen, begann ein anderer Dichter sein poetisches Talent voll zu entfalten. Es war dies Saint-Amant, der an der Entwickelung der Götterburleske in Frankreich einen nicht unbedeutenden Anteil hat[65]. Saint-Amants Steckenpferd war die launige, feuchtfröhliche, mit frischem Humor und derben Späßen gewürzte Dichtung mit leis ironischem Beigeschmack und niedrig komischer Färbung. Man hat ihn daher wohl als den ersten burlesken Dichter in Frankreich bezeichnet, obgleich Scarron berechtigteren Anspruch auf diesen Titel hat. Schon im letzten Abschnitt der ersten Periode seiner dichterischen Tätigkeit (bis gegen 1629)[66], dann hauptsäch-

65. Auch in den Sammlungen komischer Poesie zu Anfang des XVII. Jahrhunderts, als da sind die *Muses Gaillardes* von 1609, der *Parnasse Satirique du Sieur Théophile* von 1623 und das *Cabinet Satyrique* von 1623, begegnen wir burlesk-komischen Angriffen auf den Olymp. Näheres darüber bei Heiss a. a. O. p. 469 ff.

66. Wir halten uns hier an die Einteilung, die Schönherr: *Saint-*

lich in der ganzen zweiten Periode seines poetischen Schaffens (ungefähr bis Ende der vierziger Jahre) besingt er in echt burlesker Weise den Wein und die Genüsse der Tafel und gibt daneben lustige Vorgänge aus dem Leben seiner Kumpane wieder. In einem Teil seiner Sonette entwirft er „kleine groteske Genrebilder voll Feuer und Kraft der Konzeption“ [67]. Im *Rome ridicule* und im *Albion* endlich zieht er über die ehrwürdige Welthauptstadt und über die Zustände in England her. Ueberall erregt er durch seinen Witz unser Lachen. Doch mit gleichem Geschick treibt er auch mit der Mythologie seinen Spass und versteht es, durch Vorführung lustiger Gestalten aus der Götterwelt den Leser angenehm zu unterhalten. So erscheint in den Gedichten St. Amants[68] Merkur als der Patron der Kuppler und Verführer der Jungfrauen. Minerva hat bereits zwei Kinder. Bacchus ist der alte Saufgesell, als der er uns schon so häufig begegnet ist. Seit seiner Geburt betrinkt er sich. Nichtsdestoweniger, sagt der Dichter, muss man ihm huldigen, während Apollo und die Musen sich zum Teufel scheren mögen[69]. In mehr als einer Beziehung für uns interessant ist das Gedicht *Le Melon*[70], wo der Dichter in eine reizende kleine humoristische Geschichte über den Ursprung der Melone eine kurze Parodie auf den Gigantenkampf einwebt. Saint-Amant weiss in seiner witzigen Manier genau zu erzählen, welche klägliche Rolle die Götter bei diesem welterschütternden Ereignisse gespielt haben. Pan verlor dort seine Handschuhe, Apollo seinen Kragen, Mars

---

Amant. Sein Leben u. seine Werke i. Zs. f. frz. Spr. u. Lit. X, 1888, p. 127 f. gibt.

67. Schönherr a. a. O. p. 163.

68. *Oeuvres complètes de Saint-Amant par Ch. L. Livet*, Paris 1855 2 Bde.

69. Vorstehende Beispiele sind entnommen den Gedichten *Palais de la Volupté* I p. 119 u. *La débauche* I p. 135.

70. I p. 198 ff.

einen seiner Schuhe, Athene eine Handkrause, Herkules durch ein Loch in seiner Tasche sein Geld, Merkur ein Strumpfband und Bacchus seinen Kordon. Trotzdem haben die Götter gesiegt, und zwar wie bei Scarron infolge des Geschreis von Silens Esel, vor dem die Giganten geflohen sind. Nunmehr machen sich die Sieger daran, die Niederwerfung der Giganten festlich zu begehen, und ein grosses Gastmahl wird veranstaltet, zu dem die Götter Austern, Wildpret, Geflügel und andere Leckerbissen, die der Tafel des verwöhntesten Gourmands Ehre machen würden, liefern, während andere den Tisch servieren, Messer schleifen oder sich sonst nützlich machen. — Diese ganze Götterparodie, welche nocht nicht im *vers burlesque*, dem Achtsilbner, sondern im Zwölfsilbner geschrieben ist, ist schon ganz in Scarrons Manier gehalten. Doch bereits einige Jahre vorher hatte ein Mann etwas Aehnliches geliefert, der uns auf das Gebiet des realistischen Romanes führt[71]. Dieser Mann war Charles Sorel, der im III. Buche seines *Berger extravagant*[72] ein burlesk-komisches Götterbankett (*Banquet des Dieux*) schildert, welches, wie Roy zeigt, hauptsächlich von Bracciolinis *Scherno degli Dei* beeinflusst ist[73].

Charles Sorels Art die Götter zu persiflieren unterscheidet sich wesentlich von der seiner Zeitgenossen, insofern als seiner Götterburleske überall eine satirische Absicht zu Grunde liegt. Sorel war ja von Haus aus eine spottsüchtige Natur und daher von vorneherein jedem Idealismus abgeneigt. Seine bekanntesten Werke, die *Histoire comique de Francion* und der *Berger extravagant*, sind ja Auswüchse dieses Naturells und kenn-

71. Bezüglich der Götterburleske im Roman ist es interessant feststellen zu können, dass in neuester Zeit Zola in seiner *Nana* von der Aufführung eines durch und durch burlesken Theaterstückes spricht, das den Titel *die blonde Venus* trägt.

72. *Le berger extravagant*, nebst *Remarques*, Rouen 1639, 8°.

73. Roy a. a. O. p. 161 f.

zeichnen sich als derbe und scharfe Satiren, die gerichtet sind teils gegen die verschiedenen Stände, teils gegen die Ritter- und Heldenromane, teils endlich gegen die Schäferpoesie. Zugleich ist Sorel ein Erzfeind der antiken Autoren und der Mythologie, deren Ansehen er um jeden Preis untergraben will und gegen die er zu Felde zieht, wo immer sich ihm Gelegenheit dazu bietet. Dabei ist nun seine Ironie nicht von jener leichten, neckisch-anmutigen Art, die den Ruhm Scarrons begründet hat. Vielmehr kämpft er mit den wuchtigsten, schwersten, aber freilich auch schwerfälligsten Waffen, um desto gründlicher zu vernichten. Ihm war ja jener Kampf voller Ernst, und er verachtete die Alten vom Grunde seines Herzens aus, während Scarron sie liebte und zu schätzen wusste, obgleich er sie parodierte. Sorel polemisiert offen, wo Scarron nichts weiter will als unterhalten und ergötzen. Von dieser gehässigen Gesinnung Sorels gegen das klassische Altertum und seine Sagen werden nun die Götter besonders schwer betroffen. Eine ganz sonderbare Geschichte erzählt er uns von ihnen im *Banquet des Dieux*. Dabei ist die Breite der Darstellung sowie die fortwährende Polemik gegen die Mythologie durch eine Reihe witziger Einfälle angenehm belebt. Jupiter, der vom Göttervater zum gewöhnlichen Sterblichen geworden ist, lässt durch Merkur die Götter zu einem Mahle einladen, zum Leidwesen der sparsamen Juno, die die Kosten scheut. Es werden nun sofort die nötigen Vorbereitungen getroffen, und zwar in der Weise, dass Juno, unterstützt von Iris und Zephyr, den Palast gründlich säubert, während Vulkan mit den Cyklopen sich in der Küche zu schaffen macht und neue Gerichte ersinnt. Das Bankett selbst wird nun ausführlich beschrieben und es wird unter anderem in humoristischer Weise erzählt, wie Priapus während des Mahles Venus belästigt und deshalb seinen Platz wechseln muss, wie der Gott Silence, dem man sein Mundschloss abgenommen hat, unaufhörlich redet, wie Janus schwer bezecht

auf einem Ruhebette liegt u. dgl. m. Das Sonderbarste aber ist der gänzlich unerwartete Abschluss, den dieser burleske Festschmaus findet. Derselbe besteht darin, dass während der allgemeinen Fröhlichkeit plötzlich Eindringlinge im Palaste erscheinen, sich für die wahren Götter ausgeben und mit den alten Göttern einen erbitterten Kampf beginnen, der damit endet, dass Jupiter sich und alle Götter vernichtet.

Ausser diesem Götterbankett, sind für uns noch zwei Erzählungen von Interesse, die sich in einem anderen Werke Sorels, dem *Nouveau Recueil des pièces les plus agréables de ce temps*[74] vorfinden. Die erste ist überschrieben *les Amours de Venus. Tirez de la grande Cronique des Dieux de l'Antiquité* und behandelt das Liebesleben der Göttin der Schönheit. Sie ist voller trivialer und komischer Züge und vertauscht überall göttliche Verhältnisse mit menschlichen. Venus weilt nacheinander bei Neptun, Pluto und Jupiter und kargt dabei nicht mit ihrer Liebe. Dem Pluto, in dessen Reich sie sich prächtig über die Ballets amüsiert, die ihr zu Ehren von Furien und Dämonen getanzt werden, gestattet sie beim Würfelspiel Zärtlichkeiten, von dem verliebten Jupiter lässt sie sich zum Souper einladen. Schliesslich heiratet sie Vulkan, dem sie aber fortwährend die eheliche Treue bricht. Die zweite Erzählung, welche den Titel trägt: *Relation Grotesque, Burlesque, Comique et Maccaronique des Amours et Transformations de Vertumnus pour la belle Pomone, Nymphe Neustrienne avec leur Genealogie, et la Mort pitoyable du pauvre pendu d'Iphis, miserable amant de la cruelle Anaxarete. Le tout fidellement extraict des Metamorphoses reformees,* behandelt die Fabel von der Liebe des Gottes Vertumnus zu Pomona, der Göttin des Obstbaumes, von der Ovid, *Met.* XIV, 623 ff. berichtet. Natürlich ist

74. *Nouveau recueil des pieces les plus agreables de ce temps: En suite des Jeux de l'Inconnû, et de la Maison des Jeux,* Paris 1644, 8°.

hier Alles ins Lächerliche gezogen. So naht Vertumnus, der ja dem Mythus zufolge seine Gestalt wechseln konnte, seiner Angebeteten als Hausierer, ein anderes Mal nimmt er die Gestalt eines alten Musikanten an. Pomona ist normannischer Herkunft und äusserst spröder Natur. Alle Arten Verehrer weiss sie sich geschickt vom Leibe zu halten, teils indem sie sie in Fallen fängt, teils indem sie ihren Dienerinnen den strikten Befehl erteilt, alle Zudringlichkeiten zurückzuweisen. Die Geschichte endet mit der Heirat des Vertumnus und der Pomona.

Der *Nouveau Recueil* erschien im Jahre 1644, demselben Jahre, in welchem auch der *Typhon* veröffentlicht wurde. Wir sind also nunmehr wieder am Ausgangspunkte unserer Betrachtungen angelangt.

Sollen wir nun ein Urteil fällen, in wieweit Scarron von den Autoren abhängig ist, die vor ihm Götterburlesken geschrieben haben, so darf wohl vermutet werden, dass er bei seiner Belesenheit die meisten von ihnen gekannt hat. Dies trifft vor allem zu für Tassonis *Secchia rapita*, die Scarron, wie wir gezeigt haben, einzelne fruchtbare Gedanken lieferte. Zweifelhaft dagegen ist es, ob er auch Folengo und Bracciolini gelesen hat. Es ist zwar behauptet worden, dass der *Typhon* unter anderem auch von Bracciolinis *Scherno degli Dei*, wo ja nicht nur die Götter parodiert werden, sondern auch von einer burlesken Gigantomachie die Rede ist (cf. p. 12 A. 5), angeregt und beeinflusst worden sei, allein, soviel wir gesehen haben, handelt es sich hier nur um eine Möglichkeit, und es lassen sich keine zu irgendwelchen definitiven Behauptungen berechtigende Analogieen zwischen beiden Gedichten feststellen. Wir wissen ja, dass der *Typhon* angeregt und beeinflusst wurde von Amelonghis *Gigantea*. Angeregt mag er ausserdem noch sein durch die burleske

---

75. Toldo a. a. O. p. 18 u. nach ihm Heiss a. a. O. pp. 481 A. 3 u. 510.

Gigantomachie von Scarrons Zeitgenossen Saint-Amant, die wir oben besprochen haben, und der hier unseres Erachtens der Vorzug vor dem *Scherno degli Dei* gebührt. Dies ist natürlich nur dann möglich, wenn die Priorität auf Seiten Saint-Amants liegt. Ausser Saint-Amant kommt von Scarrons Landsleuten vor allem Rabelais in Betracht, dem ja schon, wie oben dargelegt wurde, die burlesken Gigantentypen entlehnt worden sind. Hardys *Gigantomachie* indessen scheint auf Scarron, wie bereits erwähnt wurde (cf. pp. 82 A. 49, 118 A. 31, 121 A. 34), nicht eingewirkt zu haben. Ein sicheres Urteil über die Abhängigkeit Scarrons von seinen Vorbildern abzugeben, ist schlechterdings unmöglich, da sich abgesehen von der *Secchia rapita* zu irgend welchen bestimmten Schlüssen zwingende Uebereinstimmungen nicht nachweisen lassen. Zudem lässt sich ja auch eine Parodie so vielseitig gestalten, erlaubt, denselben Gedanken auf so mannigfache Weise wiederzugeben, dass, wenn hier ein Dichter nur einen Funken Gestaltungsgabe besitzt, man nie mit apodiktischer Gewissheit sagen können wird, ob er selbständig ist oder nicht.

Es ist nunmehr noch erforderlich, die Behauptung Morillots zu prüfen, Scarron habe für die Beschreibung seiner Giganten einzelne Züge dem *Cyclop* des Euripides entnommen[76]. Nach Morillot kommt aus diesem Stücke, welches die bekannte Sage von der Blendung des Polyphem durch Odysseus enthält, zweierlei für Scarron in Betracht. Erstens *Comme Polyphème Typhon rivalise avec Jupiter pour le tonnerre*[77] und zweitens: *Leurs festins* (les festins des géants) *surpassent infiniment* — *même les merveilleux repues de Polyphème*. Nun trifft die

76 Morillot a. a. O. p. 178. *Scarron a beau énumérer toute la giganterie, faire un amusant portrait d'Encélade le Téméraire et de Mimas le Sanguinaire, et ajouter à cette peinture quelques traits pris au Cyclope d'Euripide.*

77. Morillot a. a. O. p. 178 A. 1.

78. Ders. a. a. O. p. 178.

erste Behauptung, Polyphem sei wie Typhon ein Rivale Jupiters, allenfalls zu, wenn sie auch recht weit hergeholt ist, denn Polyphem sagt nur einmal im Scherze, er donnere, wenn er sich recht satt gegessen habe, „von hinten“ eben so stark wie Zeus (v. 305 ff.). Besser wäre es, ihn als Verächter des Göttervaters zu bezeichnen. Als solcher zeigt er sich öfters, so, wenn er sagt, Zeus zu verehren sei sinnlos, oder, er fürchte seinen Blitz nicht, da er nicht stärker sei als er, und der Regen, sowie der Sturmwind und das Schneetreiben kümmern ihn nicht, er verberge sich einfach in seiner Höhle, mache sichs behaglich und wärme sich am Herdfeuer (v. 318 ff.). Was die zweite Behauptung Morillots betrifft, so geht es uns hier weniger an, ob der Schmaus der Scarronschen Giganten die gewaltigen Mahlzeiten Polyphems in den Schatten stellt, wir wollen nur konstatieren, ob solche gewaltigen Mahlzeiten Polyphems überhaupt vorkommen. Das ist nun der Fall, denn der Cyclop ist im Essen und Trinken masslos. Der Bauch gilt ihm, wie er selbst sagt, als der grösste Gott, gut leben ist bei ihm die Hauptsache (v. 335 ff.). Wir hören auch, dass er zwei von Odysseus' Gefährten auf einem Holzstosse bratet, der aus drei Wagenladungen Eichenholz besteht, und dass er zu der Mahlzeit dann zehn Eimer Milch trinkt, worauf er sich rülpsend zum Schlafe niederlegt. Odysseus bietet ihm nun Wein an und er betrinkt sich (v. 385 ff.). Singend verlässt er darauf seine Höhle, der Bauch ist ihm zum Platzen voll (v. 503 ff.). Immer wieder verlangt er nach dem köstlichen Rebenbensafte des Odysseus. Dieser füllt von neuem des Cyklopen Becher, und nun beginnt sich alles um Polyphem zu drehen, und er glaubt den Himmel offen zu sehen (v. 566 ff.). Es bestehen also, wie wir gesehen haben, Aehnlichkeiten zwischen dem *Cyclop* und dem *Typhon*. Aber deshalb braucht man noch keineswegs mit Morillot einen unmittelbaren Einfluss des Euripides auf Scarron anzunehmen, denn Typhon als Rivale resp. Verächter des Zeus war ja für Scarron bereits

in seiner Quelle gegeben, und die Giganten als Fresser und Säufer bildete er sicher nach Rabelais und den Chroniken von Gargantua. Mithin ist m. E. die Morillotsche Annahme eines Einflusses des Euripides auf Scarron in diesem Punkte überflüssig und unwahrscheinlich. Sicher entlehnt ist aus dem *Cyclop* nur ein Zug, nämlich der Kampf Silens gegen Enceladus (cf. p. 41).

Ergebnisse.

Wir sind am Schlusse angelangt. — Die vorliegende Arbeit sollte in erster Linie zeigen, welche literarischen Einflüsse Scarron in seinem *Typhon* vereinigt, und sie ergibt hinsichtlich dieses Punktes folgendes Resultat. Scarron benutzte die verschiedensten Autoren. Er schliesst sich im Wesentlichen an die ihm in seiner Quelle, der Mythologie des Natalis Comes, vorliegenden Gewährsmänner, hauptsächlich an Apollodor und Ovid an. Einzelne Partieen, für die ihm seine Quelle keine Anhaltspunkte bot, namentlich Einzelkämpfe zwischen Göttern und Giganten entlehnte er Ovid, Klaudian, Euripides, wahrscheinlich Nicander (resp. Antoninus Liberalis) und Apollodor (cf. p. 81 f.) Rabelais diente ihm als Vorbild für die den Giganten beigelegten burlesk-, zum Teil auch grotesk-komischen Eigenschaften (im weiteren Sinne auch die Chroniken von Gargantua cf. p. 126 ff.). Ausser Rabelais kommt in dieser Beziehung noch in Betracht die *Gigantea* des Girolamo Amelonghi. Vor allem aber ist dies Gedicht insofern von Wichtigkeit, als es höchst wahrscheinlich Scarron veranlasst hat, die Götterburleske in der Gigantomachie zu verwenden. Ausserdem hat Scarron einige Stellen der *Gigantea* in seinem *Typhon* direkt nachgeahmt (cf. p. 87 ff.). Es ist ferner sehr wahr-

scheinlich, dass Scarron der *Gigantomachia* des Manuel de Gallegos, und es ist sicher, dass er der *Secchia rapita* Tassonis eine Reihe nebensächlicher Züge für sein Gedicht entnahm (cf. pp. 117 ff., 158, 160, 161). Ob Scarron auch die in der Einleitung (cf. p. 16) genannte *Gigantomachia* des Spaniers Sandoval benutzt hat, konnte nicht festgestellt werden, da, wie bereits bemerkt wurde, dies Gedicht uns unzugänglich war. Was endlich die Götterburlesken in der antiken und modernen Literatur vor Scarron anbelangt, so ist zu vermuten, dass er vor allem Lukian, die Italiener, besonders Bracciolini (und natürlich auch, wie bereits oben erwähnt, Amelonghi), Rabelais und St. Amant kannte (cf. pp. 121 A. 34, 183 f.). Trotzdem aber Scarron die Werke seiner Vorgänger in reichem Masse verwandte, so ist doch sein amüsantes kleines Epos keine plumpe Nachahmung, sondern infolge der Fähigkeit seines Verfassers, einmal Gegebenes geschickt auszunutzen und es dann durch Hinzufügung zum Teil ganz neuer Punkte mit echt dichterischer Begabung in natürlicher, ungekünstelter Weise weiter auszugestalten, eher eine in vieler Hinsicht selbständige Neuschöpfung zu nennen.

Berichtigungen.

Seite 19 Anm. 27 Zeile 3 lies: avons — S. 28 Z. 20ff.: Dann bemerkt er wahrscheinlich im Anschluss an Apollodor, Bibl. I, 6, 1 u. 2 und vielleicht auch an die Scholien zu Pindar, Neměische Gesänge I, 110[14]. dass . . . — S. 28 Anm. 11 Z. 4: insulas — S. 29 Anm. Z. 7: Cinnus — S. 33 Z. 3: so erzählt er, statt: erzählt Comes — S. 35 Z. 6 tilge: von Comes wiedergegebene — Z. 28 lies: hinstellen — S. 37 Z. 6: bei Ovid — S. 38 Z. 18: Athos, Cinnus und Celado — S. 43 Anm. 5 Z. 7: menu — S. 50 Z. 7: der statt den — S. 58 letzte Z.: téméraire — S. 69 Z. 13: cours — S. 73 Z. 6: ou — S. 83 Z. 17: 1902 — S. 84 Z. 11: supposée — S. 96 Z. 6: XVIIe siècle — S. 98 Z. 10: Zayas — S. 118 Z. 5: 102 statt 101 — Anm. 31 Z. 8 v. u.: vous statt nous — S. 119 Anm. Z. 6 v. u. (mittlere Spalte): tous statt tons — S. 121 Z. 19: Gang statt Gesang — S. 149 Z. 9: Coccaï.

Inhalt.

Seite

Vorbemerkung 9
Einleitung 11
Scarrons Hauptquelle. 23
Scarrons *Typhon* 36
Die Giganten- und Götterburleske im *Typhon* 48
Die *Gigantea* des Girolamo Amelonghi 82
Die *Gigantomachia* des Manuel de Gallegos 95
Die beiden *Chroniken von Gargantua* 124
Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* 133
Die Götterburleske vor Scarron 138
a) Die Götterburleske in der antiken Literatur 139
b) Die Götterburleske in der italienischen Literatur . . . 148
c) Die Götterburleske in der französischen Literatur . . 167
Ergebnisse 186